Зограф

часопис
за средњовековну
уметност

16



Институт
за историју уметности

Београд
1985



Зограф

Часопис за средњовековну уметност

Број 16, 1985.

Издаје

Институт за историју уметности
Филозофски факултет
Београд, Чика Љубина 18—20

Садржај

Чланци

Књиге

The Late Antique Painted Tomb from Beška*

Srdjan Djurić

To the memory of Svetozar Radojčić

The painted tomb from Beška is one of the most important monuments of the art of Late Antiquity in Yugoslavia, and perhaps the most interesting discovery of the art of the period that has come to light in recent decades. The high quality of its frescoes led to their inclusion in the major Yugoslav exibition in Paris in 1971 (repeated in Sarajevo in 1972). In spite of that, more then twenty years after the tomb was discovered, it is still unpublished, although its frescoes, detached from the walls and restored, have been displayed for a long time in the Museum of Vojvodina in Novi Sad.[1]

The tomb was found accidentally, during ploughing on the Brest site at Beška, fifteen kilometres from Novi Sad. With later systematic excavations of the site, the whole necropolis has been unearthed, with more then eighty graves.[2] This study will confine itself to the tomb with the frescoes, since the necropolis and its other finds will be treated in a separate study.[3] Our aim is to give a detailed description of the tomb painting, primarily trying to resolve its iconographic features together with its religious background, but also to put it in the frames of current stylistic trends and to determine its chronology.

1) Description

The tomb, oblong in the shape and orientated east-west, is 197 cm in length and 130 cm wide. The curved lateral walls narrow towards the top of the tomb, forming a roof by the joining of two rows of tegulae at an angle of 90° (Fig. 1). The height at the apex of the roof is 150 cm and the width in the narrowest part, on the top, is 54 cm. The tomb, built of thick Roman tegulae, is not perfect in construction. In cross section it can be seen that the tegulae of the gable roof on the one side are supported by a single bracketing row of bricks, and on the other by two rows. The floor was also covered with tegulae, at the time of discovery irregularly arranged. It seems that the tegulae were covered by waterproof mortar (opus signinum).

This type of tomb is not uncommon in Danubian provinces, specifically in southern Pannonia and northern Upper Moesia in the 3rd and 4th century A.D.; numerous examples can be found not only in bigger necropolis, such as Sirmium and Viminacium, but in isolated cases, as well.[4]

What distinguishes the Beška tomb from other similar tombs are its frescoes, although, in fact, fresco-decoration, mainly more modest, has been discovered in several tombs of this type.[5] The whole interior was decorated, except, of course, the tegulae of the gable roof. The frescoes are, generally, well preserved; detachments occur only in the gables of the front walls (eastern and western), and in the upper portions of the side walls (northern and southern). There is also more serious damage in the lower right angle of the eastern wall. Considering the fact that the tomb had been closed for centuries, this mechanical damage could have occurred only during the discovery or after that.[6]

On the eastern wall there are frontal figures of the deceased and his wife (Fig. 2). They are framed with a double border: inside the thick red border edged with black, is an interstice of the same thickness, and a thin black line. There are garlands above their heads, and also one above a basket lying by the feet of the man, on the left. In the

* Among the persons and institutions who have contributed to this study I would like to mention Prof. Alejandro Recio Veganzones, O.F.M., of the Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana at Rome, and the library of the same institute. Special acknowledgement goes to my two friends and colleagues, Pavle Stanojević from Novi Sad, who unselfishly helped me in getting the documentation, and Jerzy Miziołek from Warszaw, whose friendship during Roman days as well as his familiarity with antique art were precious to me. Photos 2, 3, 4, 9 are of the Musée de Louvre (I express my gratitude to Miss Catherine Metzger), 5—8. V. J. Djurić, 1 and 16 S. Djurić.

[1] The tomb was discovered in December 1965 (Arheološki pregled 8, Belgrade 1966, p. 138—139). Later reports on excavation campaign on the necropolis were published in: ibid., 9, 1967, p. 112—113; 10, 1968, p. 146—147; 14, 1972, p. 94—95; 15, 1973, p. 70—71, and 16, 1974, p. 91—92. In Arheološki pregled 8 a short description of frescoes was given. A summary description was given also by I. Nikolajević, *Grabanlagen und Begräbniskulte in Moesien aus Frühchristlichen Zeit,* JbÖB 29 (1980), p. 304—305, but she made a mistake by quoting that there were four young men (instead of three) and a girl on the northern wall. The photo of the cup-bearer was published in Arheološki pregled 8, pl. XXVII, 2, and later in A. Mocsy, *Pannonia and Upper Moesia.* A history of the middle Danube provinces of the Roman Empire, London and Boston 1974, pl. 43a, and in Nikolajević, *op. cit.,* fig. 1. A colour photo with short mention of the tomb was given in the *Catalogue of Yugoslav exibition in Paris 1971,* cat. № 138. The same photo in Dj. Mano-Zisi, *Antika,* Umetnost na tlu Jugoslavije, Beograd 1982, fig. 107.

[2] By adding the number of excavated graves in Arheološki pregled (№ 8, 9, 10, 14, 15, 16) we get 85 and 86 graves. After the first season of excavation (Arheološki pregled 8) 10 graves were cited, and after the second season (Arheološki pregled 9) for both seasons 34 excavated tombs were quoted, and for the second season merely 23, which means that 11 tombs were unearthed in the first season.

[3] The monograph study of the necropolis will be prepared by Mirjana Manojlović-Marjanski, who was in charge of the excavation of the necropolis.

[4] For this type of tombs in Sirmium see P. Milošević, *Raniji antički nalazi u Sirmijumu,* Limes u Jugoslaviji, I, Beograd 1961, p. 71—73, pl. X—XII; id.., *Earlier Archaeological Activity in Sirmium,* Sirmium II (1971), p. 6, pl. 2, 3. For Viminacium, M. Vasić, *Nekolike grobne konstrukcije iz Viminacijuma,* Starinar, N. S. 2 (Beograd 1907), p. 77 ff. A tomb in Mufcsa belongs to the same architectural type as Beška tomb [Sz. Burger Alice, *Spätrömische Gräber in Mufcsa-Szóvaszpuszta,* Arshaeologiai Értesitő (Budapest 1977/2), p. 189—203]. Money from the tomb is dated 305—350 A.D.

[5] For other decoration of the same kind as Beška see infra, p. 11—13.

[6] The complete report on the discovery can be found in the documentation of the Regional Institute for the Protection of Historical Monuments of Vojvodina in Novi Sad.

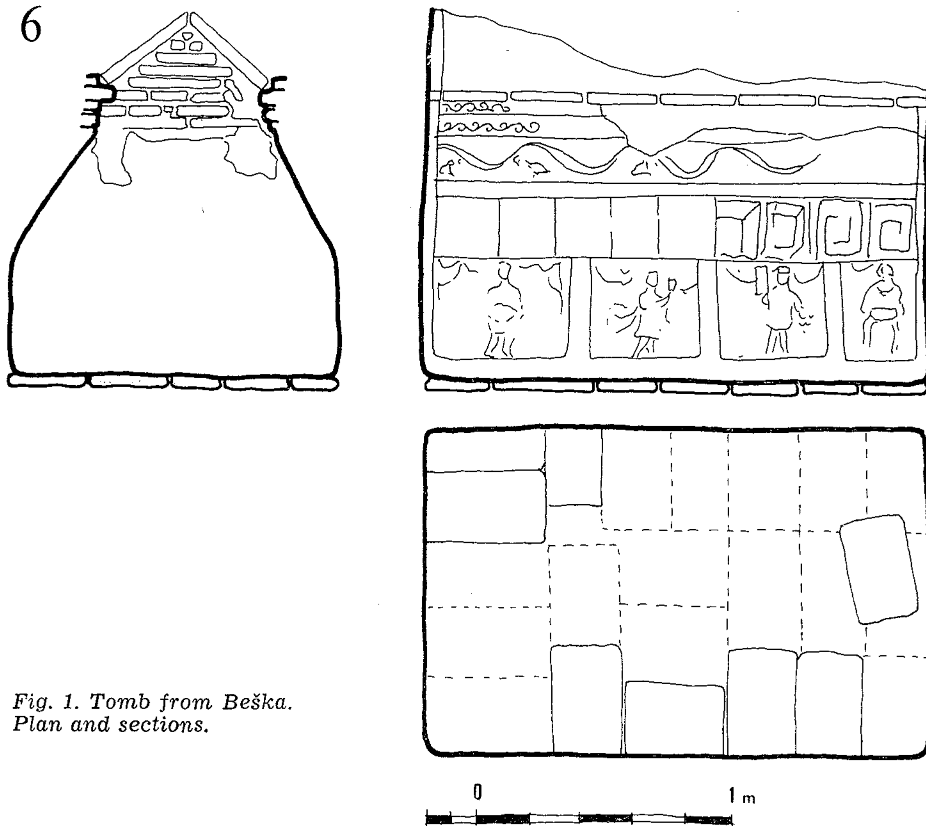


Fig. 1. Tomb from Beška. Plan and sections.

corresponding position on the right side, by the feet of the woman, is the same basket (modius, κάλαϑος), considerably damaged and without the garland above. Both figures stand in a green field dotted, here and there, with small pink flowers, while above the horizon, drawn somewhat higher than the man's waist, is the steel-blue sky. The man's right arm is placed on the left side of his breast, while his left arm is concealed under his cloak. He is of tall stature, beardless, with short hair, combed into a sharp point at the front. The man is clad in a white tunic with black paragauda, over which he wears a red chlamys, buckled on the right shoulder. On the legs he has dark red boots (the feet are destroyed). The woman has both hands raised to her breast, and holds a white lily in her right and a little bluish vase in her left. The pigment of her head is considerably damaged, but the shapes are recognizable: her face was modelled in a delicate oval, while her hair was in the form of a plait, wound around on the top of the head. She wears a pale violet dalmatica with a dark blue clavi. The triangular part on the top of the wall is not preserved, but judging by the analogous surface on the western wall, it was filled with the red border colour, unless there was some other decorative motif.

On the opposite western wall are the three Fates (Parcae, Fatae, Μοτραι), with ochre yellow haloes around their heads (Fig. 3). The Fate in the middle, placed a little higher than the others, holds in her raised right arm a folded yellow rotulus with irregular brown scratches (stylized letters) on it; in her left rolled up in the chymation, she holds a long sceptre. She is clad in a blue chyton (stola) without sleaves, with a wide yellow stripe in the middle, from the waist to the bottom and on the lower edge of the garment. Around the neck she has a patch of the same colour with two points at the sides and one in the middle, emphasizing the breasts. Across the left shoulder and around the waist she wears the yellow chymation. Her head is fairly damaged, but the hairstyle is recognizable, with curls that go transversally across the head, as are her big eyes which look to one side. The Fate on the left side holds in her outstretched right hand dark coloured scales with two pans and a weight to correct the balance on the beam hanging on a long shaft. In her left hand, wrapped in the chymation, she holds a sceptre. Her head is damaged so that only part of the right cheek and eye can be discerned. She is dressed in the same manner as the previously mentioned Fate, except for the colours: her chyton is red, with a dark red patch around the neck and blue stripes on the lower part, and her chymation is bluish-green. The Fate on the right side is identically clothed. Her face is less seriously damaged: both eyes are preserved. In her outstretched right hand, on a spun thread of wool, she holds a spindle, while in the left she holds a sceptre.

The northern wall of the tomb is divided into three horizontal zones (Fig. 4). In the upper zone is a double frieze of connected spirals in the form of the letter "S" turned 90°; under it, on a white background, is an undulating vine with grapes, with pigeons picking at them. The middle zone consists of an ornament in the form of stylized meander, with nine cubes shown in perspective and edged by a broken line. The front and the rear sides of cubes are missing, and in the background of each cube five dots are marked. The background is black, and the sides of the cubes are variegated — blue, violet, green, yellow and red (the parallel sides are of the same colour) — to heighten the impression of depth; for the same reason the stripe that borders them is painted with paler and darker shades of red. The four fields in the lower zone are framed with broad red borders with black edges. The first field on the left is the widest, the two in the middle — of the same width — a little narrower, while the field in the right angle is the narrowest. In each field there is the figure of a servant (dapifer) with offerings of food and drink for the deceased. From the corners to the heads of the servants garlands are suspended. At both sides of the first field on the left, because of its width, the curtains are draped, decorated with a simple meander frieze, and from their edge two garlands hang around the head of the dapifer (Fig. 5). The head and torso of the servant are in frontal position, but his feet are turned to the right, in the direction of the deceased,

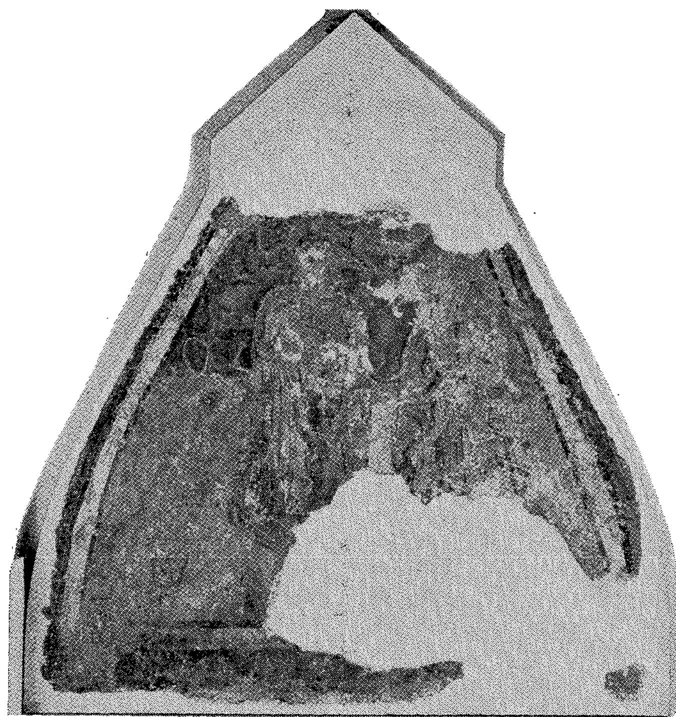


Fig. 2. Eastern wall. Portraits of deceased and his wife.

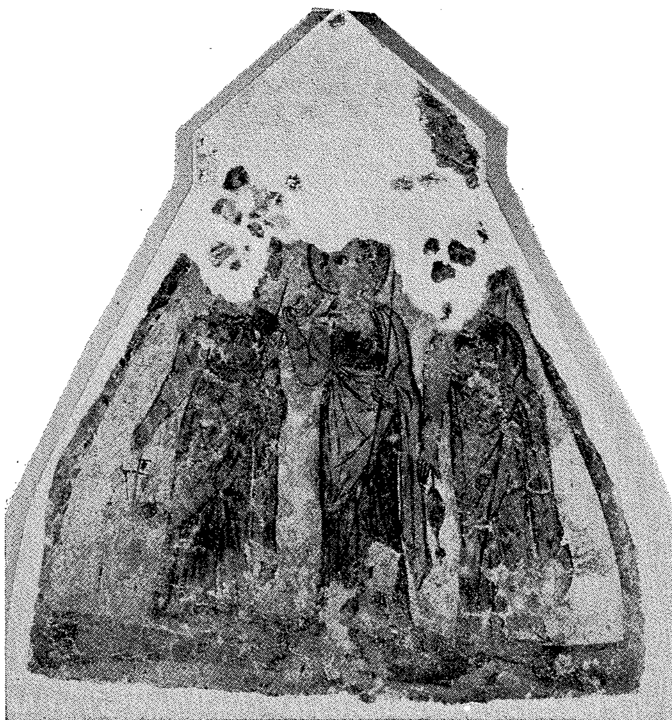
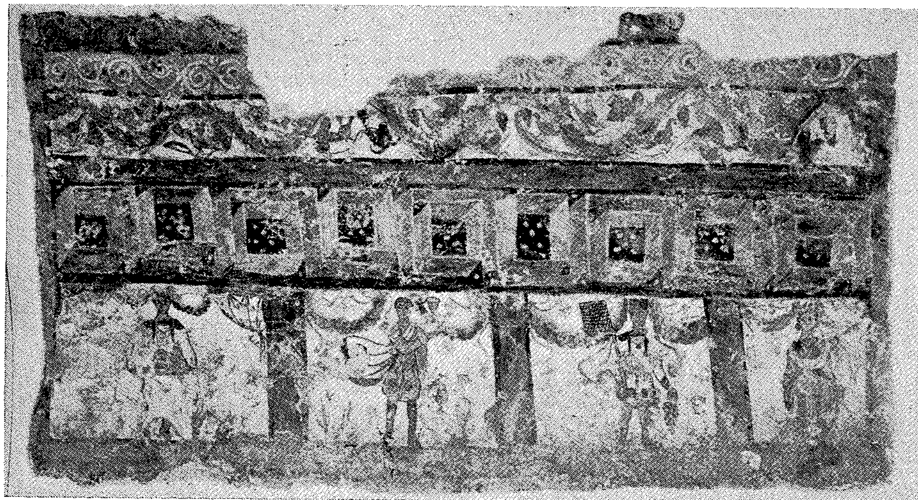


Fig. 3. Western wall. Fates.

as is his gaze. He wears a white tunic with black paragauda and holds a big blue tray with crescent-shaped cakes (?). Around his neck he has a yellow torque. The servant to the right has the same frontal position of the body, clad in a blue tunic with yellow orbiculi on the shoulders and in the lower angles of the vestment (Fig. 6). Across the left shoulder and under right armpit he has a white chlamys, fluttering by movement. In his right hand, raised above shoulder-height, he holds a cup brimming with red wine, and his left a jar. Like the rest of the servants, he wears black campagi on his feet. The next servant to the right, in an identical frontal position, holds in his left hand a big bunch of grapes, and his right a flabellum (Fig. 7). He also has a white tunic with black paragauda like the first servant, and on the head wears a dark cylindrical »Pannonian hat« (pileus pannonicus). Around the neck he has a torque with a medallion. In the right angle of the wall is a female servant in an absolutely frontal bodily posture, holding a tray on which there appear to be romboid cakes (Fig. 8). She wears a red dalmatica with dark, wide clavi, and a white scarf swathed around the shoulders and across the breast.

The south wall is also divided into three zones, of which only the zone of stylized meander is repeated from the northern wall, this time with eight cubes instead of nine (Fig. 9). Above it there are three peacocks on a white background filled with vines and grapes. The first and second peacock from the left have blue bodies and red tails, variegated with yellow stripes and blue spots, facing one another with heads turned in the opposite direction. The first peacock on the left has a damaged head, but its position is clearly discernible by the curve of the neck. The peacock in the right corner, with its head turned to the right, is badly damaged, with only part of the tail left. The lower zone consists of three unequal rectangular fields, with a design that imitates marble incrustation. In the widest field, in the middle, there are yellow circles with white edges and red interstice. In the somewhat narrower left- and right-hand fields is the next design: across densly drawn ovals with red edges, alternate yellow and green lines are placed diagonally, running from the upper left-hand corner of the left field and from the upper right-hand corner of the right field to the middle rectangle.

Fig. 4. Northern wall.



2) The content of the frescoes and the religion of the deceased

In the whole of decorative scheme of the tomb, in which one can recognize the more or less common motifs of Greco-Roman tomb painting, there are several distinctive elements: a) the portraits of the deceased and his wife; b) the deities; c) the servants (dapiferes); d) the aniconic subjects /meander, incrustation, spirals, paradisiac themes (pigeons in vines and peacocks with grapes)/.

a) The portraits of the deceased and his wife

are enclosed by two sorts of symbols: the garlands above their heads and the basket (kalathos) at their sides. Garlands wreathing funerary portraits are fairly common sepulchral symbols.[7] Their popularity in the art of antiquity varied little from its first to its last phase.[8] In the painting of Christian tombs, however, bifurcation occurred: while in the catacombs of Syracuse and in individual tombs in the East it remained a very popular subject,[9] it became rather rare in the painting of Roman catacombs.[10] The reason for that may have been the transfer of the architectural division of space in the painting of Roman catacombs from Pompeian painting, a trend that remained unknown to the

---

[7] In fact garlands around heads of the deceased have an identical meaning as wreaths. Wreathed in such a way, the deceased in paradise exists from the hellenistic times and with all ancient people. Garlands became particularly popular in the East, where they are colligated with the cults of Isis, Serapis, Mithra, Sabazius etc. They enjoyed the greatest popularity among the Jews during the Roman Empire (R. Turcan, "*Girlande*" Reallexicon für Antike und Christentum, vol. 11, col. 1—23, with the complete bibliography).

[8] A great number of variants of funerary symbolics with this motif is displayed in an important group of tombs in Southern Russia, dated from 400 B.C. to 400 A.D. (Rostovtzeff /1913—1914/). About garlands *ibid.* (1914), p. 424—426. Garlands were also used in the votive images, like one from Dura-Europos (F. Cumont, *Les fouilles de Doura Europos*, Texte, Paris 1926; Atlas, pl. LV, LVI, 2).

[9] For Syracuse see G. Agnello, *La pittura paleocristiana della Sicilia*, Rome 1952, fig. 6, 8, 12, 17. For the tomb in Thessalonica: S. Pelekanidis, *Gli affreschi paleocristiani ed i più antichi mosaici parietali di Salonicco*, Ravenna 1963, fig. 1. For Niš tomb: L. Mirković, *Ikonografske studije*, Novi Sad 1974, 5 ff.

[10] Wilpert (1903), pl. 185, 2; 188, 2, 3; 251.



Fig. 5. Northern wall. Servant (detail).

East.[11] In the mentioned space division, garlands are either the part of the frame or the frame proper, which borders particular surfaces, and only exceptionally do they wreath the portraits of the deceased.[12] In a later period (the second half of the 4th and the 5th centuries) of funerary art in Rome, they crown the portraits more often, but only those of apostles or saints;[13] it is not clear what role in this process was played by the East. The fact is that this motive, conceived in the distant pagan past of Hellenistic art, was not unanimously accepted in Early Christian art.

The basket (modius, kalathos) is also a well-known symbol in antiquity, and not only in funerary art. A mark of fertility and prosperity, various deities wear it on top of the head as a hat.[14] It gained special prominence towards the end of antiquity, when personifications of seasons are found everywhere — on sarcophagi, mosaics of villas and palaces, in the decoration of shrines, on luxury objects — tending to lose their significance and to become purely ornamental.[15] The kalathos could be merely part of a offering scene, or combined with the seasonal personifications, but it could occasionally be represented as an individual symbol, by the figures of deities, for example.[16]

The portraits themselves are highly conventional, with features common to the portrait iconography on stelae of the same period, or somewhat earlier, the iconography of which influensed the art of Late Antiquity in general. Nevertheless, there are some interesting details connected with them. They are absolutely frontal and strictly separated figures. On many other portraits of spouses, particularly in the 3rd and 4th centuries, there is a certain measure of intimacy and warmth — albeit stereotyped — expressed by an embrace, clasped hands and by corporeal proximity. The Beška portraits resemble not a double portrait, but two joined individual portraits.

The man is represented with his right hand raised to his breast — the most conventional gesture of funeral portraits on the Greco-Roman stelae.[17] The woman holds a lily and a vase in her hands — two rather expanded funerary symbols. Since only the man was buried in the Beška tomb, we may suppose the lily, a symbol of youth, to be connected with the premature death of the husband, not the woman who holds it, for she was not buried there.[18]

The iconography of the portraits with its rich symbolism speaks very explicitly of the syncretism of the 3rd and 4th centuries, when the ancient pagan conception of death was influenced by fresher and more imaginative oriental religions.[19]

b) Deities. This process is specifically marked by the deities — the three Fates — recognized by their attributes (the scales, the spindle and the scroll) with which they are endowed in numerous examples. From earliest times the Fates are present in the iconography of Greco-Roman funerary art. Their mythological meaning was defined even by Plato, but in the literary sources of antiquity we find other interpretations as well.[20] Essentially, the Fates are deities who determine man's destiny at the moment of his birth, by cutting the course of his life and fixing the hour of his death; numerous sepulchral monuments illustrate this conception. Klotho, Lachesis and Athropo — these are the names that Plato mentions — have attributes that accord with the role ascribed to them. Thus, Clotho holds the celestial sphere, predetermining man's fortune at the moment of his birth by constellation of the planets; Lachesis, by the spinning of the thread,

---

11 Rostovtzeff (1914), passim. He was the first to note the ideological link between the pagan tombs of Southern Russia and those of Asia Minor, Greece, North Africa, Syria, Palestina and Northern Balkans. The major conclusions from his russian book were presented in his *Ancient Decorative Painting,* Journal of Hellenic Studies 39 (1919), p. 144—163.

12 Turcan, *op. cit.* (n. 7 supra), col. 12—15.

13 The portrait of Pope Liberius (A. Grabar, *L'arte paleocristiana,* Milano 1980, 234), or the apostles in the Orthodox baptistery at Ravenna (id., *L'età d'oro di Giustiniano,* Milano 1980, 132). In both cases garlands are different than those at Beška or in the Eustorgios tomb in Thessalonica. On the portrait of Liberius garlands hang freely, and do not frame the head, and those in Ravenna are "pseudo--garlands", i.e. garlands made of draperies. Similar garlands--draperies are to be found in the synagogue at Dura-Europos (R. Du Mesnil du Buisson, *Les peintures de la synagogue de Doura-Europos,* Rome 1939, pl. XXV, XXIX, XLIX).

14 Art. "κάλαϑος", EAA, IV, p. 294—295; id., *Kleine Pauly,* 3, col. 54 (with bibliography).

15 A similar conclusion was drawn by C. Dunbabin, *Roman Mosaics of North Africa,* Oxford 1978, 120. For seasons' iconography see G. M. A. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks* (= Dumbarton Oaks Studies IV, Cambridge, Massachussets, 1951).

16 At the side of Pluto and Proserpina in a tomb near Marwa in Palestine [C. C. Mc Cown, *A Painted Tomb at Marwa,* Quarterly of the Department of Antiquities in Palestine 9 (1939), p. 1—30], or in the scene of the Rape of Proserpina in a tomb in South Russia Rostovtzeff (1913), pl. LXXXIX].

17 There is no need to quote an almost endless list of the same gestures. A very close to the Beška portrait is the one on the stele of Aurelius Valerinus, the imperial officer from Salona, dated from the tetrarchical period: G. A. Mansuelli, *Roma e il mondo romano* II, Da Traiano all'antichità tarda (I—III sec. d. C), Rome 1981, fig. on p. 248.

18 M. Pfister Burkhalter, art. *Lilie,* Lexicon der christlichen Ikonographie, ed. E. Kirschbaum, Rom — Freiburg — Basel — Wien 1971, vol. 3, col. 100—102. See F. Cumont (1966), p. 27.

19 For the period of syncretism see n. 71 infra.

20 H. O. Sröder, *Fatum* (Fata, Heimarmene), Reallexicon für Antike und Christentum, vol. VII, col. 526—529.



Fig. 6. Servant (detail).

ordains the course of his life; and Athropo brings the life to an end by breaking the thread. This symbolism evolved in time, so that at the end it is no longer certain which Fate is represented by which attribute. Concluding the long evolution of their iconography on sarcophagi, the Fates gather around the sphere of the cosmos, assuming a prominent place in eschatological symbolism,[21] and with this one loses the possibility of their individual identification.

In contrast with this development of the iconography of the Fates on sarcophagi, which lasts till the end of the 3rd century,[22] there is another aspect of their iconography, represented in funerary painting. The few examples of it are to be found in the necropolis of Ostia at Isola Sacra.[23] Guido Calza, who excavated and published the tombs with frescoes dated them to 135—140 A.D., though this dating is questionable.[24] In Tomb 11, on separate wall surfaces, the three Fates are depicted in lively movements, with the balance, spindle and distaff, and the unfolded scroll in their hands.[25] In Tomb 16 the iconography is more complex and much closer to that of the Beška tomb. Around the central niche with the drunken Silenus, on the one side there are two Fates (one with a spindle and distaff, another with uncertain attributes) in two niches. Two niches on the opposite side are occupied by a figure with an uncertain attribute (maybe Fortune with a cornucopia) and the Fate with scales. The fourth wall of the tomb contains a representation of a funeral feast, of which remain a figure, probably male, holding a cup and standing by a table (mensa), and two female figures siting on thrones on either side. The floor of the tomb was covered with black-and-white mosaics on which two amphorae were depicted.[26]

A chronologically closer parallel is the fresco with three Fates in Vibia's hypogeum in Rome.[27] This tomb with paintings of exceptionally narrative content is furnished with a large number of explanatory inscriptions and the big dedicatory inscription, which offer a rich picture of the world of ideas in pagan Roman society in the second half of the 4th century.[28] No less interesting is the information given to us by the topography of the tomb, which reveals that the graves of Vibia and her husband Vincentius — a priest of Sabazius' cult — like the graves of Mithraists in the close vicinity, were in

[21] O. Brendel, *Symbolism of the Sphere.* A Contribution to the History of Early Greek Philosophy (= Etudes préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain, publ. par M. J. Vermaseren, tome 66, Leiden 1977), passim.

[22] S. Reinach, *Répertoire des reliefs grecs et romains* II, Paris 1912, pl. 88, 8; vol. III, pl. 187, 192, 4, 199; id., *Répertoire de la statuaire grecque et romaine,* vol. I, Paris 1906², pl. 441, 497; vol. II, pl. 1, 258, 4. All these examples are before the second half of the third century.

[23] G. Calza, *La necropoli del Porto di Roma nell' Isola Sacra,* Rome 1940.

[24] *Ibid.,* p. 123—4. On another place (p. 127) he thinks that the Fates from the Tomb 16 were repainted ("rifacimenti più tardi").

[25] *Ibid.,* p. 287—289 (description of the tomb); p. 122—124 and fig. 53—55 (description of style). It is interesting to note that three sarcophagi were found in the Tomb 11; one of them is with a banquet scene (Sarcophagus 9, p. 200—203, fig. 104—106). Calza dates the sarcophagus in 180—190 A.D. which is in evident discrepancy with the dating of paintings of the tomb.

[26] *Ibid.,* p. 294—297 (description of the tomb); p. 124—127, fig. 57, 58 (style).

[27] The history of modern excavations and the history of discovery of the hypogeum: A. Ferrua, *La catacomba di Vibia,* RivAC 49 (1970), p. 7—62. The only complete monograph of the tomb, but not of the whole hypogeum is the one by R. Garrucci, *Tre sepolcri con pitture ed iscrizioni appartenenti ... del cimitero di Protestato in Roma,* Naples 1852.

[28] Ferrua, *op. cit.* (n. supra), p. 58—61.

Fig. 7. Servant (detail).





Fig. 8. Servant (detail).

the newest area of the originally Christian hypogeum.[29]

The arcosolium with the double tomb of Vibia and her husband in the arch and on the back wall contains four scenes, three of which tell us about Vibia's destiny after her death. On the left side of the arch is Vibia's death itself: Pluto in quadriga siezes Vibia (following the model of Proserpina) and carries her into the underworld, suggested by the presence of Hermes standing in front of the quadriga.[30] At the top of the arch is the Judgement of Vibia presided over by Pluto himself and Proserpina, on a high throne. On the right is Vibia led by Hermes Psychopomp and followed by Alcesta, symbol of woman's fidelity. On the other side of the throne are the three Fates, veiled with scarves, who have the main say in the judgement, being pointed at by both Pluto and Proserpina. The banquet of the seven priests of Sabazius with Vibia's husband, Vicentius, among them, is in fact the refrigerium on Vibia's grave.[31] The rear wall of the arcosolium is occupied by Vibia's introduction to Paradise by the good angel (angelus bonus). Those who arrived there having been judged by the good (bonorum iuditio) are seated, wreathed, at the table and banqueting. Vibia is there, too, represented for the second time in the same scene. No doubt as to the content of these scenes is possible, because the persons, and sometimes the compositions, are designated by inscriptions and names.[32] The most important evidence connected with the death and sojourn of the soul in Paradise, thus depicted, is the adherence of Vibia and her husband to the sect of Sabazius.[33] The Phrygian god Sabazius, identified mainly with Dionysos, sometimes with Zeus, was very popular in the 2nd and 3rd centuries, and Vibia's tomb is one of the last proofs of the existence of his cult. A special characteristic of the cult was the belief in a joyful life after death, expressed in the scenes of feasting in Vibia's tomb.[34] The complex milieu of Rome seems far removed from an isolated Pannonian tomb, but the basic conception of the after-life is very similar. At Beška the participation of the dead in the paradisiac feast is indicated in a symbolic language, by the servants bringing offerings, while in Vibia's tomb a real banquet is represented. But, in both cases the death and the sojourn in paradise, respectively, were decided by Fate with its three embodiments — the three Fates.

---

[29] *Ibid.*, p. 27—56. This is the most important result of the contemporary archaeological research on the site. The topographical investigation opens up new possibilities for interpreting the content of the painting in the »pagan« area of the hypogeum. It is clear that those who were buried in this part of the hypogeum left free access to earlier christian graves on purpose (*ibid.*, p. 58, fig. 15).

[30] C. Cecchelli, *Monumenti cristiano-eretici di Roma*, Rome 1940, pl. 34—36, fig. on p. 169, 170, 172.

[31] E. Jastrzebowska, *Les scènes de banquet dans les peintures et sculptures chrétiennes des III^e et IV^e siècles*, Recherches augustiniennes XIV (Paris 1979), p. 66—67.

[32] Cecchelli, *op. cit.* (n. 30 supra), p. 170—171.

[33] The inscription on the arch of arcosolium reads as follows (*ibid.*, p. 171): (VI)NCENTI HOC O(STIUM) QUETES (equites) QUOT VIDES PLURES ME ANTECESSERUNT OMNES EXPECTO MANDUCA VIBE (bibe) L(UDE) ET BENI (veni) AT ME CUM VIBES BENE PAC HOC TECUM FERES NUMINIS ANTISTES SABAZIS VINCENTIUS HIC (Q)UI SACRA SANCTA DEUM MENTE PIA CO(LUIT).

[34] On Sabazius: R. Fellmann, *Der Sabazios Kult*, Die orientalischen Religionen im Römerreich [Et. prélim. aux relig. orient. dans le pagan. rom., tome 93 (Leiden 1981)], p. 316—332. While in Pannonia the presence of Sabazius is often [P. Selem, *Les religions orientales dans la Pannonie romaine, ibid.*, tome 85 (Leiden 1980), p. 250—258]. Moesia Superior is almost undocumented [Lj. Zotović, *Les cultes orientaux sur le territoire de la Moesie Supérieure, ibid.*, tome 6 (Leiden 1966), p. 55, cat. № 50].

c) The servants (dapiferes) in the Beška tomb stand instead of the complete composition of the banquet, but the procession with food and drink to the deceased is a certain proof that the paradisiac feast was signified. The iconography of the funeral feast, with servants as individual portraits and the deceased wreathed and not directly involved in the feast, is not often found.

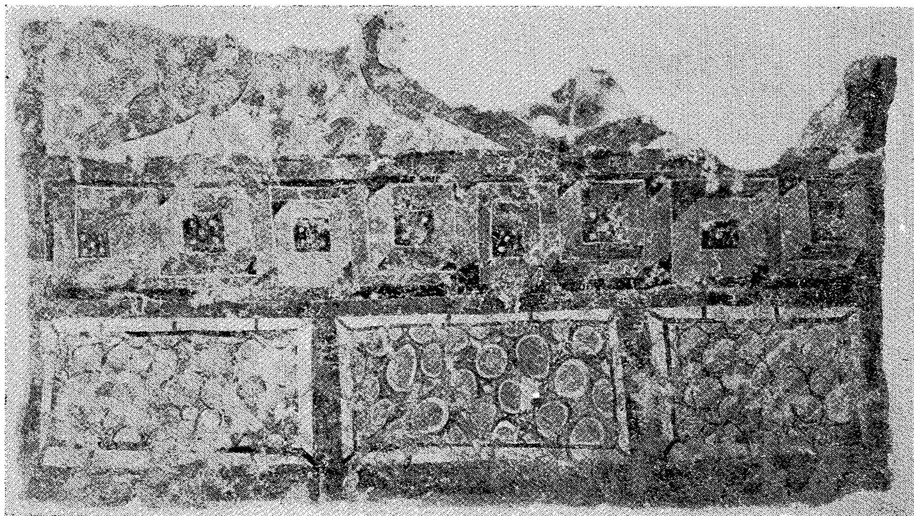
The banquet is a favorite subject of sepulchral iconography and appears quite early in funerary monuments. Specially widespread is the representation with the deceased as prone figures and the servants as bearers of offerings. Such subjects can be traced from archaic Greek art to the period of Late Antiquity.[35] The custom of a common meal among early Christians — agapes (ἀγάπη) — led to a multitude of scenes of feasting in the catacomb painting.[36] These banquets are almost always attended by seven persons, and the servants are often absent. One of the rare exceptions is a cubiculum in the catacomb of Pietro e Marcellino, in which the deceased is reclining with orants left and right. On both sides of the door stand a pair of servants, one with a cup, another with a jug.[37]

At the end of the 18th century, excavations were conducted on the Celio Hill in Rome, by the order of Pope Pius VI, during which a house with frescoes was unearthed with figures of seven servants in them.[38] They are all on the walls of the same room, arranged in a circle. The offerings they bring are: pork, cereals, chicken, carrot, fruit (pear, apple, melon), a vessel with a lid and wine. The paintings of the servants bringing fruit and wine are now kept in the Naples museum,[39] but the rest are lost (Fig. 10). The decoration surrounding the servants — garlands both in the lower zone and above their heads, over which there are birds and hypocamps — like the motif of feasting, fits perfectly into the programme of tomb decoration. But even at the time of discovery, one wall of the room and the vault were not preserved, unfortunately, so that the whole of the programme is unknown.[40] It seems plausible that the missing wall contained a representation of the patron, perhaps in reclining position, as was the case in the hypogeum of Pietro and Marcellino.[41] The influence of pagan funerary iconography on Celio house frescoes is obvious, for the motif of the procession of offerings, specially in such a large number, had no place in contemporaneus Christian iconography. As an exception we may mention a Christian building close to the previous one and from the same period — under the basilica of St. John and Paul — where the persons in rectangular frames do not bring food, but unfolded scrolls.[42]

In a number of painted tombs in the Balkans one can find identical or very similar iconography, in which the basic subject is an offering or procession.[43] In chronological order, these are: the tomb at Plovdiv, Viminacium, Constanza (Tomis), Sremska Mitrovica (Sirmium), the Eustorgios tomb in Thessalonika, Čalma, Silistra, Osenovo. The common feature of all these tombs is not the banquet but the offerings brought by the procession, which consist of vegetation, food or cloth. Obviously, the subject of feasting is close to the motif of the offering, the meaning of which is both symbolic and religious. The meaning of the offering is multifold, as may be concluded from the attributes brought by the bearers, but also by their number. The groundwork for the creation and dissemination of this iconography seems to lie in the social circumstances of the epoch, when the new ideal of the man of Late Antiquity was created with the stabilisation and universalisation of the emperorship. That ideal became more and more not only munus, as an office, in the universal empire of Rome, but munus as a domain, and the rituals connected with the domain that take place in it.[44] Without guessing at the cause of the changes in the iconography of Late Antiquity — whether it was the decentralisation of power in the later Roman Empire or the growth of large-scale private property — the fact is that the scenes of imperial iconography (ceremonies, hunting, feasting) took their place in the mosaics and frescoes of private villas, as well in funerary painting and relief. The ceremonies of offering and toilet symbolize the master's image in Late Antiquity. The triumphal significance of these subjects, their equalising with the absoluteness of power and domain, is to be seen in the dissemination of these subjects in both secular and funerary art. The secular representations with such an iconography are to be found, in the first place, in North African mosaics,[45] or those of Piazza Armerina in Sicily.[46]

As far as Balkan tombs are concerned, it seems that the development of the scene of offering (pro-

Fig. 9. Southern wall.



[35] For the classical period see K. Friis Johansen, *The Attic Grave-Reliefs of the Classical Period,* Copenhagen 1951; for Etruscan tomb-painting: S. De Marinis, *La tipologia del banchetto nell'arte etrusca arcaica* (u Studia archaeologica 1, Roma 1961); Valeva (1985), with up-to-date bibliography of the problem.

[36] Jastrzebowska, *op. cit.* (n. 31, supra), p. 3—90.

[37] Wilpert (1903), pl. 107, 1, 3 (the cubiculum of Vincentia; A. Nestori, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane,* Vatican City 1975, p. 48, № 10. Jastrzebowska, *op. cit.* (supra) does not include this scene into her catalogue.

[38] G. Cassini, *Pitture antiche ritrovate nello scavo... l'anno 1780,* Rome 1783; A. Collini, *Storia e topografia del Celio nell'antichità,* Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Memorie, vol. III, Rome 1944, p. 263—264.

[39] G. Ruesch, *Catalogo del Museo Nazionale di Napoli,* Naples 1912, p. 55, fig. 185—187. Wilpert (1903), pl. 95, 1, mistakes in attributing a dapifer from the house at Celio to the painting of the catacomb of Pietro e Marcelino. The cup-bearer from the tomb is reproduced in R. Bianchi-Bandinelli, *Rome: The Late Empire,* London 1971, fig. 86.

[40] Cassini, *op. cit.* (n. 38, supra), p. 1.

[41] Wilpert (1903), and Nestori, *op. cit.* (as in note 36).

[42] In: M. Trinci-Cecchelli, Atti del IX Congresso di archeologia cristiana, Rome 1975, vol. I, Vatican City 1978, p. 551—562.

[43] The subject was widely discussed in my unpublished Ph. D. thesis: *Late Antique and Early Christian Tomb Painting in Illyricum from the Third to the Sixth Century,* Belgrade 1985, p. 161—174. The same subject was only mentioned by Valeva (1985), 52.

[44] H. P. L'Orange, *Art Forms and Civic Life in the Late Roman Empire,* Princeton 1965, p. 4—6.

[45] C. Dunbabin, *op. cit.* (n. 15 supra).

[46] R. J. A. Willson, *Piazza Armerina,* London — Toronto — Sidney — New York 1983, with the previous bibliography.

cession) moved from single-figure scenes to those with a larger number of participants, but here other elements of iconography should also be taken into account, such as the character of the offering (actual food or gifts), the portraits of the deceased (reclining or standing),[47] etc. The most complex iconographic conception of all of the tombs of this type is to be found in the tomb at Silistra,[48] where a multitude of subjects is combined, some of them with clearly meaningful connections. One sees the toilet — the offering, bringing of clothes, which is the main subject — hunting (in fragmentary scenes in framed fields on the vault) and other animals and plants in the vault, peacocks in lunettes, candlesticks, etc. The deceased (the lordly couple) are the focus of the main scene in the tomb, and at the same time the raison d'être of the whole decorative programme and its meaning. They are represented not only as masters over their subordinates, but as masters of the whole macrocosm made up of people and nature around them. Analogous scenes of the procession with the toilet in secular art (Piazza Armerina, the Projecta casket), reveal that this scene, only ostensivly a genre-scene, has its hidden, symbolic significance — depending of the space in which it is represented.

In one tomb in Plovdiv only one scene, that of cena funebris, is depicted, in which four servant-bearers serve the reclining couple.[49] Of particular interest is the fact that the banqueters are of smaller size than the servants. This is in complete contrast to the Beška tomb, where the deceased and his wife are more than twice the size of their servants. No matter what importance is attributed to one part of the representation — to the realistic one, i.e. the deceased (as in Beška), or the abstract one, i.e. the procession (as in Plovdiv) — it is obvious that they are separate, being two aspects of existence, two patterns of reality, two levels of consciousness, or two possibilities of comprehension.[50]

The proportions of the deceased woman and the servant in the tomb at Viminacium (Fig. 11)[51] are quite the reverse of those in the tomb in Plovdiv. On the two opposite narrower walls are the bust of the deceased and the standing figure of servant bringing two bunches of grapes on a big plate. On the side walls there are two peacocks drinking from a kantharos. Two big ivy leaves and four cruciform flowers surround the servant, and the same flowers fill the background of the peacocks. The iconography of the tomb is of manifold interest. The portrait of the deceased is framed at the sides with ordinary garlands, but also by a rather unusual blue square nimbus behind the head. In his catalogue of square nimbuses in antiquity and the early Middle Ages, G.B. Ladner lists 30 examples. Not counting the mediaeval examples, of different colour and mainly from Rome, all other examples originate from Egypt, and are mostly painted blue, except for those in the synagogue at Dura-Europos.[52] The fact that the servant brings grapes, and that the peacocks drink (wine) from a kantharos probably confirms the view that the deceased was an adherent to the Dionysian cult. The complexity of the tomb's iconography is completed by the plant symbolism of the red-painted ivy and blue cruciform flower.[53]

The tomb at Konstanza (Tomis), known from a published drawing,[54] also contained a procession scene. The standing figure on one half of the narrower wall is probably a servant, while the deceased could be on the opposite side. The head of Eros and the winged figure of Amor (?) complete the mythological content of the iconography.

The series of tombs with the offering scene includes an unpublished tomb from Sremska Mitrovica, the frescoes of which are now lost.[55] The fragments of the row of figures in a harmonious

Fig. 10. *House on Celio. A servant (from Cassini).*



[47] Valeva (1985), p. 46—54.

[48] D. P. Dimitrov, *Le système décoratif et la date des peintures murales du tombeau antique de Silistra,* Cahiers archéologiques XII (1962), 35—52. The last major study of the content of the frescoes: L. Schneider, *Die Domäne als Weltbild,* Wiesbaden 1983, p. 39—55.

[49] Н. Мавродинов, *Гробница от IV век сл. Хр. в Пловдив,* Годишник на Пловдивската Народна библиотека (1926), p. 21—53. Reconsideration of the problem: Valeva (1985).

[50] The statement of Valeva (1985), p. 54, cannot be accepted completely; i.e. that smaller proportions of the deceased are due to loss of importance of the banquet scene in favor of the procession. The same relation of proportions exists on other monuments of the 2nd and 3rd centuries, created before the beginning of the epoch of Late Antiquity, when this eventual process could not have started yet.

[51] The tomb is unpublished. It was discovered 1983, during the annual excavation campaign of the necropolis if Viminacium. The frescoes are removed for restoration in the Institute for the Protection of Historical Monuments of Serbia in Belgrade. The short report on the detachment of frescoes: Glasnik Društva konzervatora Srbije, Belgrade 1984, p. 58—59 (in serbocroation).

[52] G. B. Ladner, *The Square Nimbus.* Ideas and Images in the Middle Ages, Selected Studies, I, Rome 1983, p. 115—166.

[53] For symbolism of ivy: F. Cumont, *La stèle de danseur d'Antibes et son décor végétal,* Paris 1942. Cumont's attention was drawn also by the cross-shaped flower, so popular in Syria (id., *Fouilles de Doura-Europos,* I, Paris 1926, p. 99. He argued that the flower might have been the coat of arms of Dura. The cosmic meaning of the flower (see *ibid.*) is also stressed on the portrait of Dinamia, the queen of Bosphorus, where it is interpolated between the stars on her Phrygian cap (A. Vostchinina, *Le portrait romain,* Musée de l'Ermitage, Leningrad 1974, p. 194—196, pl. CVI, CVII). I discussed in detail about many other samples of the same flower (*op. cit.,* n. 43, supra, p. 229—233).

[54] R. Netzhammer, *Die altchristliche Kirchenprovinz Skythien (Tomis),* Strena Buliciana, Zagreb 1924, p. 406.

[55] The tomb is unpublished. Cf. Djurić, *op. cit.* (n. 43 supra), p. 121.

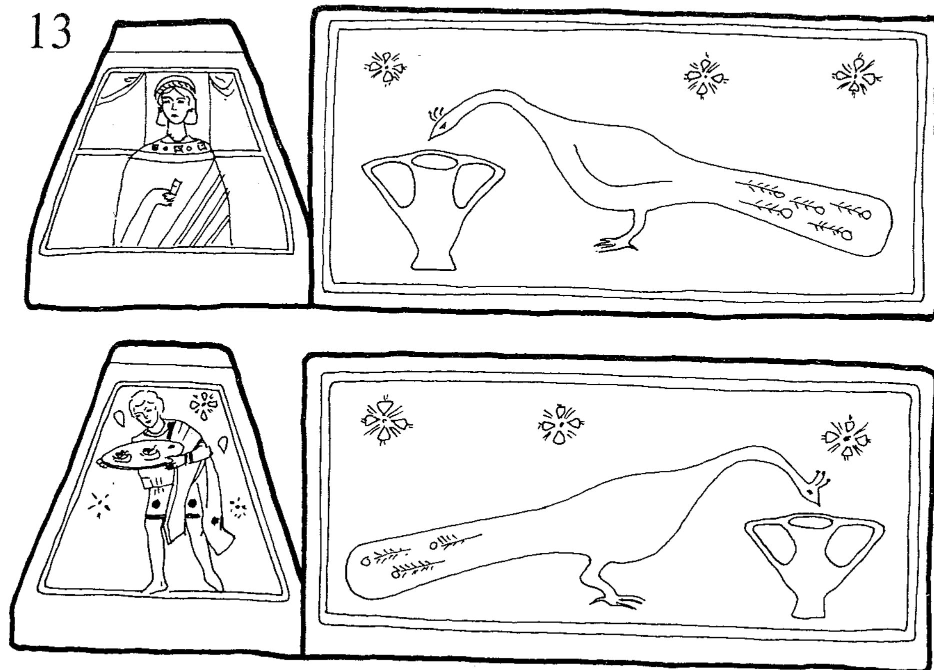


Fig. 11. Tomb from Viminacium.

order testify that the subject was, as we think, that of the procession and offering.

Another tomb at Čalma, near Sremska Mitrovica, which dates, judging by coin finds, from the 4th—5th decade of the 4th century, has somewhat mysterious subjects.[56] It is clear that the figure holding a plate on a narrower wall represents a female servant. She is turned slightly to the left, towards the bust of the deceased on the side wall. This kind of funeral portrait, more common on sarcophagi and very rare on mosaics,[57] is here related in a unique manner to the offering-procession scene. The remains of a casket found in the grave confirm that the deceased was of the Christian faith.[58]

The Thessalonikan tomb of Eustorgios,[59] whose adherence to Christianity is beyond doubt because of the presence of hrismon, also belongs to the series of Balkan tombs with an offering-procession scene.[60] It displays a curious admixture of Christian religion with pagan cult iconography, recognized in the detail of the libation made in front of the deceased couple by their two sons, and by an offering borne by a female servant. Their belonging to the domain (munus), on which the event takes place, is indicated by the simple architecture in the background of the portraits.

Surpassed in number of figures only by the Silistra tomb, the latest tomb in the Balkans with a representation of the offering-procession is that at Osenovo.[61] Two big chrismons corroborate that this also belonged to a Christian deceased. The lordly couple on the front wall, with the woman in an unusual praying pose, is approached by a procession of soldiers and servants. Three soldiers on one side are preserved and only two female servants on the other (of the three it would be natural to expect). The procession and offering are placed in the context of the domain with the architecture of a villa, represented on the surface with a maid bearing a cup of wine. The iconography of the offering-procession is not confined merely to the domain (a microcosm); its universal meaning is also adumbrated by the presence of two hemispheres on the vault, with personifications of the Sun and Moon (the macrocosm).

d) Geometric and floral motives. Asimmetrically distributed motives on the oblong walls — besides the meander all other motives are on one wall — reveal that the procession scene only »broke in« the long-standing scheme of geometric and uniconic motives. Like their Hellenistic prototypes, as the South Russian tombs, the oblong walls in Beška substantially retain the »tectonic« programme of decoration, with the incrustation in the lower zone and the meander band, which, as a painted corniche, separates the vault from the walls. Besides these two geometric motives there is also the double spiral band, in the top of the western wall.

I. Pseudo-meander from Beška — the refracted band with, five dots inscribed in each field on the background — is a rare motif in Greco-Roman art.[62] A relatively similar meander — but only linear, without suggesting depth — is to be found on some archaic Greek vases.[63] A much closer drawing appears in monumental painting, as is to be expected, for the perspective that the ornament gains stresses the depth, necessary in illusionistic art. Besides the late antique Balkan tombs, there are two monuments with an identical "pseudo-meander" — the hypogeum Santa Maria in Stelle in Verona and the Zodiac mosaic at Haidra. In the hypogeum in Verona a red border edges the yellow squares, which also contain five symmetrically arranged dots, as in the Beška tomb.[64] The hypogeum is dated to the end of the 4th or beginning of the 5th century, but there are some arguments favouring an earlier dating.[65] The meanders in the Haidra mosaic differ in not having the inscribed dots.[66] Very similar to the Beška meander are those in the Viminacium tomb and in the tomb of Silistra. The former parallel is much more indicative, since it also comes from a tomb, as well as from the same territory and period. This

[56] P. Milošević, *Fourth Century Tombs from Čalma near Sremska Mitrovica,* Sirmium III (1973), p. 85—93.

[57] E.g., so called "portraits of Constantia and Gallus". Lastly, this conception was refuted by W. Jobst, *Die Büsten in Weingartenmosaik von Santa Constanza,* Römische Mitteilungen 83, 2, Faszikel (1976), p. 431—437. Cf. also much later portraits of the deceased in Naples catacombs: H. Achelis, *Katakomben von Neapel,* Leipzig 1935, pl. 25, 26.

[58] I. Nikolajević, *The Tomb 1 from Čalma near Sremska Mitrovica,* Sirmium V (in press). She has identified the scene of the Sacrifice of Isaac and the Miracle of Cana, which was unknown to Milošević, *op. cit.* (n. 59, supra).

[59] S. Pelekanidis, *op. cit.* (n. 9, supra), p. 8—12; id., in Akten des VII Internationaler Kongres für Christliche Archäologie, Trier 1965, Vatican City 1968, p. 215—235.

[60] Valeva (1985), p. 53—54, mentions the Eustorgios tomb, but fails to include it in the offer-procession group.

[61] D. Georgijev — A. Minčev, *The Tomb of Osenovo,* Actes du IIe Congrès international de thracologie, vol. II, Bucurest 1980, p. 411—429; R. Pillinger, *Das Grabmal von Ossenovo (Bulgarien) im Rahmen des frühen Christentums des westlichen Schwarzmeerküste,* Anzeiger der phil. — hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 120. Jahrgang (1983), p. 196—215.

[62] U. Bianco, art. "*Meandro*", EAA, vol. IV, Roma 1961, p. 940—943.

[63] N. Himmelmann-Wildschütz, *Die Mäander auf Geometrischen Befässen,* Marburger Winkelmann-Programm, Marburg 1962—1963, p. 10—43, fig. 20. The vase has no precise datation.

[64] W. Dorigo, *La pittura tardoromana,* Milan 1966, fig. 211—214; PKG, cat. № 66, p. 136 (H. Brandenburg).

[65] To this conclusion leads the treatment of the whole apostle group, as youthful, beardless figures, with no individuation, as it is the case in early representations of "colleggio apostolico" (cf. Y. Christe, "*Victoria — Imperium — Iudicium*". *Un schême antique du pouvoir dans l'art paléochrétien et médiéval,* RivAC 49 (1973), p. 87—109. The latest about the hypogaeum at Verona = J. M. C. Toynbee, in: *Kyriakon,* Festschrift Johannes Quasten 2 (Münster 1970), 648—653.

[66] Dunbabin, *op. cit.* (n. 15 supra), pl. LXI, 155. M. Blanchard — J. Cristophe — J. Darmon — H. Lavagne — R. Prudhomme — H. Stern, *Répertoire graphique du décor géometrique dans la mosaïque,* (= Bull. AIEMA 4°, mai 1973), do not bring the motif from Haidra. A similar one is to be found in № 269 and 270.

in itself speaks in favour of the same affinity and kind of »vogue« for such an ornament in tomb painting in the Balkans in the period. Indirect evidence for this theory could be the ornamental frieze in the Silistra tomb, where the motif is "architecturally elaborated", transforming into a row of short architraves, completed by the square shape ornamented with dots. Similar to the Silistra frieze is the ornamented stripe on the side walls of the tomb in Nicea, near Istanbul.[67] The squares on the front side of the architectural architraves have one ornament more on it, i.e. the double quarter circular line. It is not insignificant that meanders in friezes also border the zone of the narrative scenes on sarcophagi of the period — that from S. Ambrogio in Milan, for example.[68] This, of course, does not imply that meanders had some funerary meaning, and that it was mainly chosen to decorate sepulchral monuments.

II. Incrustation and spiral. We cannot ascribe any meaning to the double spiral band, in the space of which, by short round strokes, the vine was suggested. The use of a similar decoration was recorded, even in the painted tombs of the period, also at the top of the wall, like in Beška. This motif, e.g. in Plovdiv tomb,[69] is rather different from connected spirals in Beška. There it is an interlaced strip, the motif already known in art of Mesopotamia and, until the end of Middle Ages, the characteristic of many styles.[70] Joined spirals of identical shape as in Beška are to be found on Greek Hellenistic handicrafts — armors, shields, boxes. Vines, added to the basic motif, which in small semicircles emerge in gaps, remove this ornament from its archaic model. A touch of reanimation unifies almost all the upper zone of the wall in floral steams.

The motif of marble incrustation, in the lower zone of the southern wall, is specifically popular in Roman imperial art, where there are different variants of it, from the simplest to the most complex.[71] A rather irregular Beška incrustation, belongs to the most common sort and has numerous parallels in the period from the 2nd to the 4th century. Since this type of decoration is to be found both in pagan and Christian buildings and tombs, one could provide no evidence as to its affiliation and origin.

III. Pigeons in vines and peacocks with grapes are two combined floral-zoomorphical motifs, put together not only for the similarity of decoration, but also because of resemblance of simbolics they display. Both subjects were common in Greco-Roman funerary iconography and were unanimously accepted in Early Christian iconography because of their allusion to Paradise.[72] The pigeon was considered among Greeks and Romans as the symbol of the soul,[73] while the opposed pigeons picking grapes were a popular theme of sepulchral sculpture and epitaphs of Jews.[74] From there it was a widely accepted subject of Early Christian art, not thanks to assimilation of the pagan belief in metampsychosis, but to prevailing uniconic character of Early Christian art. In series of Balkan tombs from the 3rd to the 6th century one may see the whole spectrum of various forms of this motif.[75] The closest parallel to Beška motif, although of differently understood symbolism, one may find in the tomb at Niš.[76]

Peacocks are of the most beautiful and of the most popular themes of sepulchral art of Antiquity. This is due to the fact that it is both the symbol of Dyonis and attribute of the supreme female diety of Romans — Juno.[77] Special meaning was assigned to the peacock's tail, with its "eyes" that symbolized stars on the sky, so that the bird often expressed the idea of eternity.[78] Vine joined with peacocks could be understood as adding a meaning of beverage of immortality — ΦΑΡΜΑΚΟΝ ΑΘΑΝΑCΙΑC — as a symbol of Dyonisiac lithurgy.[79] Peacocks opposed, alone or with kantharos, were directly transmitted from Dyonisiac into Christian symbolism, carring there the entirity of its implications. This is shown by a number of decorations in Balkan Early Christian tombs,[80] and it is prolonged to the 6th century Ravenna sculpture.[81]

3) Religion of the deceased

The question is what is the relation between the iconography of the frescoes and the religion of the deceased? The number of studies consecrated to the Roman religion in transitional period from Pagan to Christian antiquity[82] is concerned vather with sources of religion (mainly written) and their ritual manifestations, than with the study of the everyday belief and conception of life of the people in Late Antiquity, which is what interests us here. One of the rare specialists who did not spare any effort in investigating both sources and monuments was Franz Cumont, whose studies are of great value when attempting to interpret religous belief in the Roman Empire.[83] Of outstanding importance is his monumental work on the funerary symbolism of the Romans, which gathers a huge quantity of archaeological material.[84] Neverthless, Cumont's study comes nowhere near answering every question on Roman sepulchral symbolism. We are still a long way from solving the mystery of Roman and other antique tombs and funerary monuments, and we can never be quite sure when a certain symbol

[67] N. Firatly, *An Early Byzantine Hypogeum Discovered at Iznik*, Mélanges Mansel, vol. 2, Ankara 1974, p. 919—32; PKG, cat. № 135, p. 167 (O. Feld).

[68] *Ibid.*, cat. № 83, p. 140.

[69] Мавродиновъ, *op. cit.* (n. 49, supra).

[70] J. Chevalier — A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1969, 328 (art. "entrelacs"); F. S. Meyer, *Handbuch der Ornamentik*, Leipzig 1927, p. 143—173, pl. 99, 3, 4; 86, 1, 2, 7, 8; A. Speltz, *Le styles de l'ornement*, Milano *n.d.*, pl. 54, 55, 86, 93.

[71] EAA, vol. IV, art. "*Incrostazione*" (G. Becatti).

[72] C. Leonardi, *Ampelos. Il simbolismo della vite nell'arte pagana e paleocristiana*, Rome 1947, p. 19 ff, and passim; R. Turcan, *Les sarcophages romains à représentations dyonisiaques*, Paris 1966, passim; E. Lother, *Der Pfau in der christliche Kunst*, Leipzig 1929, passim.

[73] Leonardi, *op. cit.* (n. supra).

[74] F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, Paris 1966², p. 495 (specially n. 3) and 498.

[75] Djurić, *op. cit.* (n. 43 supra), p. 217—20.

[76] L. Mirković, *Starohrišćanska grobnica u Nišu*, Starinar, n. s. V—VI, 1954—55 (Beograd 1956), p. 53—71 [= id., *La nécropole paléochrétienne de Niš*, Archaeologia iugoslavica I (Beograd 1956), p. 85—100; = id., *Ikonografske studije*, Novi Sad 1974, p. 5—17]; V. J. Djurić, *Byzantinischen Fresken in Jugoslawien*, Beograd 1976, p. 7—8, and n. 1.

[77] Lother, *op. cit.* (n. 72 supra).

[78] F. De Ruyt, in: Bulletin de l'Institut historique belge de Rôme, vol. XVII (1936),, p. 143—85; DACL, vol. XIII, col. 1075.

[79] G. Elderkin, *Kantharos*, Princeton 1937, p. 41—7.

[80] Djurić, *op. cit.* (n. 43 supra), p. 221—4.

[81] *"Corpus" della scultura paleocristiana, bizantina ed altomedievale di Ravenna* (ed. G. Bovini), vol. I (P. A. Martinelli), Rome 1968, p. 57—8, fig. 77a, Elderkin, *op. cit.* (n. 79 supra), p. 41.

[82] E. R. Dodds, *Pagan and Christian in an Age of Anxiety*, New York 1970; *The Conflict between the Paganism and Christianism in the Fourth Century* (ed. A. Momigliano). Oxford 1963; H. — I. Marrou, *Décadence romaine ou antiquité tardive? IIIe — VIe siècle*, Paris 1977; J. Ferguson, *Le religioni nell'impero romano*, Bari 1974, p. 191—215.

[83] His major studies concerning Roman religion are: *Textes et monuments relatifs aux mysteres de Mithra*, vol. I—II, Brussels 1894—1900; *Les religions orientales dans le paganisme romain*, Paris 1929⁴; *Lux perpetua*, Paris 1949.

[84] Cumont, *op. cit.* (n. 74 supra).

was simply an ornament and when it assumed religous meaning.[85]

Three elements are vital for an understanding of the belief of the deceased at Beška: the motif of the procession with offerings, the haloed Fates, and the modius (kalathos). Faced with the mystery of death and with this uncertain journey of no return, the unknown pagan at Beška tried by image and symbol to express his hope in the continuity of life in the other world; wreathed with garlands of triumph over death, and with the kalathos of fertility that garanties him renewal and abundance, he awaits the everlasting banquet with the gifts and offerings of servants. His terrestrial domain represented by the procession is a microcosm not of the earthly world, but of the world of the after-life. The paradisiac realm in which this after-life will run is hinted by peacocks and pigeons with grapes, and the wine of revival and eternity.[86]

The three Fates, the three faces of destiny, which decide the course of life and its end, introduce him into the happy after-life. Chronologically, the Fates from Beška stand at the very end of the evolution of the Fates' iconography. They are no longer three young girls, as in the tombs of Isola Sacra, or equal to the three Muses, as on the sarcophagi of late imperial Roman art; they have become three goddesses of almost warrior aspect, with haloes, the special sign of god-like appearance, which do not appear in other representations of the Fates. A distinctive aspect is also given them by their sceptres, quite uncommon in images of the Fates.

In Roman religion of the late Empire there are several triads of goddesses that could be associated in a way with the Fates. First are the Matres (Mothers), of Celtic origin, whose cult and representations were to be found in north-western provinces of Empire.[87] The Celts certainly left their traces in Pannonia, since several tribes of Celtic origin lived in this area for a long time. Of special importance to us is that the Scordisci, who indubitably had a certain autonomy in the territory of Srem (in which Beška lies) until after the 2nd century A.D. — were a Celtic tribe.[88] No representation of the Matres can be placed in the same chronological and geographical frame with the Beška Fates, so the tie remains solely associative.[89] On the other hand, Syrian triads, for whose representations, in the broader aspect of the presence of Syrian cults in Pannonia in the 3rd and 4th centuries, we have sufficient testimony,[90] are chronologically much closer.[91] Not without significance is another aspect of those Syrian deities — frontality, constant use of haloes, their military character — which seems to have found its echo in the images of the Beška Fates.

We could note another, perhaps only associative, similarity connecting the three Fates with the cult of Nymph triads, very popular in Late Antiquity. In the Balkans, this veneration derives from the indigenous tradition of adoration of deities of water. Votive offerings to the Nymphs are numerous, and inscriptions testify that those deities played an important part in the sepulchral cult.[92] It is quite possible that the presence of Fates in the Beška tomb reflects the process of symbiosis of Roman traditional belief with the indigneous cults of Nymphs and Mothers, as well as with the inevitable Syrian triads. While we are sure that this mixture of pagan cults found its echo in the paintings of the Beška tomb, we are not certain whether in the contents of its frescoes it is possible to discern any contact with Christianity, which in the first third of the 4th century was engaged in the decisive struggle for supremacy over paganism. The proximity of Sirmium, one of the capitals of the Empire, leads us to the conclusion that the pagans at Beška were already acquainted with the new religion, and one ring from the Beška necropolis undoubtedly confirms this.[93] In any case, the frescoes do not give any visual indication of such an acquaintance, being completely pagan in essence. On the other hand, belief in the Fates not only runs contrary to Christian dogma but is clearly inimical to it.[94] No matter how deeply pagan belief is implanted in the symbolics and meaning of the Beška frescoes, we cannot escape the impression that they herald a new era. All that cramming of symbols of eternity and renewal, victory over death, funerary banquets — is not at all convincing. We note the stiff gaze of the deceased, with the aspect not of a victor over death, but of an individual who waits for the unknown. The servants have the same look, gazing at the Fates. The old gods of antiquity were no longer sufficient to maintain the peace and stability of the world which had begun to crumble away. This task was to be filled by Christianity which, at the time of the Beška tomb, had started its triumphal campaign.

4) Clothes and hair

The characteristics of everyday life — the fashions and clothing — depicted in the Beška frescoes are very important for our knowledge of late Antiquity in Pannonia. There are three types of men's hair-style. The first type is that of the two bare-headed servants (Figs. 5, 6): the hair is of medium length, combed forward to cover half of the forehead, and cut in a semi — circle in the front, slightly covering the ears. It is the type of hair--style of Constantine in his juvenile portraits of around 306.[95] The other type of hair-style is worn by the servant bearing grapes and a flabellum (Fig. 7). The hair is again of medium length and combed forward, but cut straight across the centre of forehead and above ears. The same type of hair--style, with the same "Pannonian cap" is found on the tetrarchic portraits on hermae in Diocletian's

---

[85] Cf. the excellent review of Cumont's book on funerary symbolism by A. D. Nock, *Sarcophagi and Symbolism,* American Journal of Archaeology 50, (1946), 140—66. See chapter "Sinngehalt" in G. Koch — H. Sictermann, *Römische Sarkophage,* Munich 1982, p. 581—617, specially, p. 584—94.

[86] Cf. n. 70, supra; F. Cumont, *After-Life in Roman Paganism,* New Heaven 1922, p. 199—206.

[87] Art. *"Matres"*, Pauly-Wisowa, XVII, col. 2231—2250. On the diffusion of their cult in Pannonia and their report to the Fates cf. G. Alföldy, *Zur Keltische Religion in Pannonien,* Germania XLII (1964), p. 54—59. On the diffusion of the same cult in Northern Italy see G. A. Pentiti, *Il culto delle dee madri nell'età imperiale romana,* Annali della Facoltà di lettere di Perugia, VII (1968—69), p. 299—310.

[88] J. Todorović, *Skordisci,* Belgrade 1978; A. Mocsy, *Pannonia and Upper Moesia,* London 1974, p. 1—30.

[89] Bianchi-Bandinelli, *op. cit.* (n. 39, supra), fig. 151.

[90] Z. Kadar, *Die Kleinasiatische Kulte zur Römerzeit in Ungarn,* Leiden 1962; J. Fitz, *Les Syrienes à Intercisa,* Brussels 1972; Selem, *op. cit.* (n. 34 supra).

[91] R. Du Mesnil du Buisson, *Les tessères et les monnaies de Palmyre,* Paris 1962, fig. 140, 169, 183, 184, 188.

[92] Some of the inscriptions read: Νύμφαις ἀενάοις Νύμφας σωτείραις, Κυρίαις Νύμφαις, Κυριαμένη θεαῖς Νύμφαις (G. Mihailov, *Insriptiones graece in Bulgaria repertae,* Serdicae MCMLXI, passim).

[93] A reversed monogrammatic cross was found inscribed on the ring. I owe this information to Mrs. Mirjana Manojlović-Marjanski, to whom I express my gratitude.

[94] Pauly-Wisowa, VII, col. 526.

[95] Calza (1972), pl. LXX, 269, 270; LXXVI, 265—267; LXXVII, 271—272. Very close is the hairstyle of hunters in Piazza Armerina: B. Pace, *Mosaici di Piazza Armerina,* Rome 1975, fig. 20, 25, and pl. XVIII, XIX.

palace in Split.[96] The third type is worn by the deceased (Fig. 2). It is a very short hair, cut quite close to the skull, combed into a point on the forehead. This type of hair-style is to be found on several tetrarchic portraits, and on the famous portrait of Dogmatius.[97] Unlike in our portrait all the above mentioned hair-styles are worn with a beard.

There are only two types of woman's hair-style, since the hair of the middle Fate is not well enough preserved to enable us to reconstruct it completely. It may well be that it was identical to the female servant's hair (Fig. 8).[98] In this extremely complicated style, some of the hair is piled on top of the head and fastened there like a pad, while the rest frames the face, with parallel locks which finish under the ears with two buns. Beside the neck hangs the ribbon which holds the bun. This type of hair-style is a very well known one, documented in a great amount of dated evidence, mainly in numismatics, which can be placed in the first third of the 4th century.[99] The closest parallel to the hair-style of the female servant at Beška is that of Galeria Valeria, dated 305—311.[100] Identical hair-styles, absolutely analogous not only in shape, but in the colour of hair also, are found in the tetrarchic palace in Piazza Armerina.[101] The hair-style of the wife of the deceased is quite different. Her hair is plaited, and wound in two or three coils like a bun on top of the head. It is the early hair-style of Fausta, dated 307—311.[102] Identical to the Beška portrait of the deceased's wife is the hair-style of Constanza's portrait in the Hermitage.[103] The hair-style of Constanza from 314—324[104] is slightly different.

The clothes are rich in detail and show some particularities that are rarely or never found on contemporary monuments. The most distinctive type of garment is the tunic, which exists in four variants, equal to the number of male figures. The simplest one is worn by the cup-bearer. Besides the double patches at the wrists (an inevitable ornament on the tunic), it has orbiculi in the lower corners and on the shoulders. It has no paragauda around the neck or along the lower edge. Tunics of a similar kind are worn by the other two servants. They are white, with double armlets, black orbiculi on the shoulders, short clavi, and paragauda around the necks and along the lower edge. The tunic of the deceased is of a ceremonial type. The big orbiculi on the shoulders are not connected with the short clavi, and it seems to have had no paragauda around the neck. In the lower angle there are paragauda and the edge is bordered with double paragauda. The tunic is white and all the paragauda are black, with embroidered yellow threads. The servants' tunics have two distinctive features: the cut with buttons in the middle of the lower part, and the red belt with ribbons. The function of the cut is clear, since it is characteristic of modern man's clothes, and as far as the belt is concerned, the ribbons on it seems to have been purely ornamental.[105] All of these tunics (except for the mentioned features) have numerous analogies with the same type of garment in Piazza Armerina.[106]

The second kind of men's clothing is the cloak, represented by two types. The first, worn by the cup-bearer, is a white sagum, with wide black lower border and big orbiculi in the lower corners. Identical examples are to be found in Piazza Armerina.[107] The deceased wears the luxurious purple paludamentum which, as part of a soldier's clothing, was the uniform of tetrarchs too, and particularly characteristic of the period of Late Antiquity. Like all earlier examples this one was also cut almost in the shape of a semi-circle in the lower part. A specific ornament is the big oblong tablion (ταβλίον), patched along the vertical edge of the cloak, at the height of the left thigh. It is decorated with yellow rhomboids in which circles are inscribed. It seems that already in it the time of tetrarchy the tablion was an insignia on the clothing of high officials, even the emperor, and was to become widely adopted in Byzantine dress.[108] That the deceased at Beška belonged to the rank of high officials is likewise suggested by the purple colour of the cloak, the mark of emperors, but also of high officials.[109]

The cylindrical cap worn by the grape-bearer is relatively rarely illustrated. L'Orange, who made a special study of it, concluded that in the time of the tetrarchy it was the exclusive sign of an emperor and high officials, and that when found on sarcophagi in the regin of Constantine it is not evidence of contemporary usage, but the mark of tetrarchical soldiers, the hated persecutors of Christians.[110] Subsequent to L'Orange's study, other examples of pilleus pannonicus were found, so it can be said that this hat was widely worn in the period, even among the lowest classes of the population, particularly in the region where it was originated.

The two servants wear the necklace (torque) — rather unusual for this period. They are yellow, made of a thick wire; one has a medallion in the middle, the other one only a slip-knot. From classical antiquity to the triumph of Christianity the torque was the distinctive mark of barbarians. The Celts in Danubian regions retained it much longer than

---

96 H. P. L'Orange, *Nuovo contributo allo studio del Palazzo Erculio di Piazza Armerina,* Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia, II, Institutum Romanum Norvegiae, Rome 1965, pl. XIXa, b c.

97 Calza (1972), pl. LXVII, 224—225; LXVIII, 232; H. P. L'Orange, *Studien zur Geschichte des spätantike Kaiserporträts,* Oslo 1933, p. 137, 138, pl. 77, 85. The Dogmatius portrait: *ibid.,* p. 64—65, pl. 167.

Cf. the hair-style of Galerius in his portrait on the arch in Thessalonica: D. Strong, *Roman Art,* Penguin Books, 1976, fig. 205. The same type is also found on a tetrarchic sarcophagus in Sremska Mitrovica: A. Cermanović-Kuzmanović, *Eine Gruppe von Sarkophagen aus Sirmium,* Zbornik Filozofskog fakulteta VIII, Spomenica Mihajla Dinića I (Beograd 1964) (Serbo-Croatian with German summary), p. 100, 110, and fig. 5; Mano-Zisi, *op. cit.* (n. 1 supra), fig. 113, and on the cammeo at Ćuprija, dated 300—311 A.D.: A. Cermanović-Kuzmanović, *Eine Kammee aus Ćuprija,* Zbornik Filozofskog fakulteta VII, Spomenica Viktora Novaka I (Belgrade 1963) (Serbo-Croatian with German summary), fig. 1, 2.

98 The parallel locks could be seen, with small curls on the neck; it is impossible, however, to reconstruct the upper part of the hair.

99 Calza (1972), pl. XI, 119, 120; LXXXIX, 170, 316, 317.

100 *Ibid.,* pl. LI, 158; LXXXVIII, 311.

101 L'Orange, *op. cit.* (n. 85 supra), pl. XVI, a, d; XVII, a-e, g. The same scarf on the front of dalmatica (with the difference that it partly covers the head), and the same hair-style in the catacomb of Callisto: Wilpert (1903), pl. 88.

102 Calza (1972), pl. XCIV, 331, 332.

103 A. Vostchinina, *op. cit.* (n. 53 supra), p. 193—194, pl. CII—CIV.

104 Calza (1972), pl. XCI, 321, 322.

105 They look like precursors of a type of belt with »propeller« ornaments: M. Sommer, *Die Gürtel und Gürtelbeschläge des 4. und 5. Jahrhunderts im römischen Reich,* Bonn 1984, pl. 29, 32, 34, 40, 42, 54; 55, 3, 4. For this refference I am indebted to professor Vladislav Popović, to whom I express warm gratitude.

106 M. L. Rinaldi, *Il costume romano e i mosaici di Piazza Armerina,* Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell' Arte, N. S. XIII—XIV (1964—1965), p. 232—253.

107 *Ibid.,* p. 227—229, fig. 29.

108 *Ibid.,* p. 214—227. As the oldest example she mentions the stele of Maximinus from Aquileia and the tomb of Silistra (p. 223—226). Now we can add the Beška tomb and the Euytorgios tomb in Thessalonica (S. Pelekanidis, *op. cit.* (n. 9 supra, fig. 1). For tablion in court garment in Byzantium see Constantin Porphyrogénète, *Le livre des cérémonies* (ed. Vogt) I, Paris 1976, p. 24—25.

109 M. Reinhold, *History of Purple as a Status Symbol in Antiquity,* Brussels 1970, p. 59—65.

110 L'Orange, *op. cit.* (n. 85, supra), p. 81—87.

the Gauls among whom it was also popular.[111] It is an attractive idea that in these two servants we may be able to recognize the indigenous population, possibly of Celtic origin.[112]

The shoes worn by the servants are campagi — usual for late antiquity and the early Byzantine period, while the deceased wears an unknown type of what appears to be a riding boot.[113] This is purple, with high sides, and fastened on top with a strap. The shape of the foot is unknown because of damage to the fresco.

Women's clothing consists of two types. The first is the very well-known dalmatica, worn by the female servant and the mistress. In both cases it has wide sleeves and clavi all along the dress. The mistress has borders on the sleeves and the maid has a scarf across the breast and shoulders.[114] The special kind of chiton (stola) worn by the Fates has a stripe in the middle of the lower part, quite similar to the type we are familiar with in the late 3rd and early 4th centuries.[115]

5) Painterly techniques and style

The support on which it was painted al fresco consists of two hardly recognized layers of lime-mortar.[116] Before painting the whole surface was covered with white. The first outline of figures was made with ochre-yellow colour. Where the ornament was painted it is more difficult to see, because over it the black background was painted. Over the first drawing on the flesh the second, red drawing was laid down. Then the form of the flesh (cheeks, hands) was filled with the pink colour, but the details of face were drawn black — eyes, eyebrows, noses, mouths, hair. Eyes were depicted in a special manner: over a pink basis the dark red was put, then white in the place of sclera and black in the place of pupil. The volume of the cheek is hinted by an ochreyellow spot on the red background, framed by a cream-white.

Another techniques, identical for all male figures, was adopted for parts of the body covered with clothes. Lower legs covered with socks, are outlined outside with yellow, and inside with black, while the whole surface is brown. The colour scale looks like this: blue (darkblue and ultramarine), red (few tones of dark red), green (mainly one tone of pale green), yellow (mainly one tone of ochre-yellow), violet, brown, black and white.

Like all provincial works, the frescoes of Beška tomb do not fit into major stylistic trends of Roman art, since they originated in great artistic centers of Empire, where the postulates of Hellenism have never ceased to be valid. Iconographic affiliation with the group of Balkan tombs of the 4th century does not correspond to stylistic kinship. Here we meet, like with majority of these type of tombs, a different painting procedure when representing the deceased, than the one applied to the servants' figures. This could be explained by a principal distinction between the comprehension of a portrait figure and a standardized figure of a servant, and not by the participation of two artists, as some some scholars tried to prove.[117] Opposite to a servant, a figure of the deceased required an accuracy in portraying, with more particularities, and it should fit the status of the client, no matter whether it was painted during his lifetime or after his death.[118] Ideologically, the portrait is the image-sign and the procession of offering servants the historical scene.[119] To perceive the style of Beška frescoes within the framework of tetrarchic and Constantinian art, to which, following the formal criteria, they belong, it is not simple.[120] The Beška frescoes cannot be included in the same group of monuments as porphyry tetrarchs from Venice and the reliefs of Constantine's arch in Rome, since these works with their stylistic characteristics reflect connections with social and historical conditions in which they are created.[121] Still, in some of the stylistic features of frescoes in Beška we may identify the conceptions that were in effect during the tetrarchy, and the early Constantinian epoch. First of all it is revealed by the figures of offer-bearers, whose aspect, with big heads and short bodies, has many parallels in the contemporaneous monuments. The servant with grapes is in the same line with a similar female figure from the Aquileian floor mosaic,[122] as the whole group of servants is very similar to the figures from the "Victoria carpet" mosaic from the southern aisle in the same church.[123] It is interesting to compare the Beška tomb with the iconographically closest tomb from Plovdiv, where exists the same number of servants — three male and one female servants. The servants from Plovdiv are in still, frontal postures, with refinedly and plastically painted forms, in the spirit of "lo bello stile constantiniano".[124] The servants from Beška are, on the contrary, of an agitated look, none with frontal bodily posture. The grape-bearer and the cup-bearer are with widely outstretched legs, which is the characteristic of the art of the first half of the 4th century.[125] Superficially observed, one may say that the Plovdiv tomb lies in stylistic continuity with contemporary painting of the capital and that the Beška tomb, turned to the style of Tetrarchy, shows obvious provincialism and retardation. Yet, we know that the anticlassic

---

111 Pauly-Wisowa, XVII, col. 375—378; Kleine Pauly, 5, p. 890.

112 As far as we know, a great majority of slaves in the Roman empire, was born in the same province where they spent their lives (assuming always that bearers in Beška are slaves); see W. Wester-Mann, *The Slave System in Antiquity*, Phyladelphia 1955, p. 56. For the population of Roman Pannonia see n. 77 supra.

113 For campagi: *Daremberg-Saglio*, I, col. 862—3. For various types of Goofs, *ibid.*, art 'campagus", "Caliga", "Calceus".

114 Rinaldi, *op. cit.* (n. 95 supra), p. 239—240.

115 Mansuelli, *op. cit.* (n. 17, supra), II, fig. on p. 354.

116 M. Manojlović-Marjanski, in Arheološki pregled 8, Beograd 1966, p. 138—139. Generally, about technique of antique fresco painting: P. Mora — L. Mora — P. Philippot, *La conservation des peintures murales*, Bologna 1977, p. 121—27.

117 So Valeva (1985), 53 for the Plovdiv tomb. It is impossible, not to mention other arguments, to imagine a work of more than one person in such a limited space.

118 See K. Parlasca, *Mumienportraits und verwandte Denkmäler*, Wiesbaden 1966, p. 59—91, where he discusses various cases of mummy portraits as representations of deceased or alive persons.

119 A. Grabar, *Christian Iconography. A. Study of Its Origins*, Princeton 1968, p. 60—103.

120 J. Kollwitz, *Die Malerei der konstantinischen Zeit*, Akten des VII Internationaler Kongress für Christliche Archäologie, Trier 1965, Vatican City 1989, p. 29—158.

121 E. Kitzinger, *On the Interpretation of Stylistic Changes in Late Antique Art*, Bucknell Review XV, 3 (Dec. 1967), p. 1—10; on stylistic changes in time of Constantine, p. 5—6.

122 W. N. Schumacher, *Hirt und "Guter Hirt"*, R. Q. Supplementheft 34 (Rome — Freiburg — Wiena 1977), pl. 50a.

123 *Ibid.*

124 Colour reproductions in Valeva (1985), as well as her stylistic analysis (passim). For classicizing reaction in the time of Constantine to the tetrarchic style, see E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making*, London 1977, p. 28—29, with bibliography.

125 Piazza Armerina (B. Pace, *I mosaici di Piazza Armerina*, Rome 1955, pl. XVII, XVIII, fig. 30); Esquiline (K. Dunbabin, *The Mosaics of Roman Norhth Africa*, Oxford 1978, pl. LXXIX, 204); Tina (*ibid.*, pl. LIV, 137); Sous (*ibid.*, pl. XLVIII, 121); Duga (*ibid.*, pl. XLV, 114); Carthagina /"Dominus Iulius mosaic"/ (*ibid.*, pl. XLIII, 109), etc., etc.

style of Tetrarchy was not a temporary phenomenon and that it resulted from structural changes in society, set in motion by the official art of soldier-emperors.[126] In view of these facts, the breaking up with Hellenistic tradition of Beška frescoes is in the spirit of the time, which could not be said for Plovdiv frescoes, painted in the fashion of late Hellenistic provincialism.

The frescoes from Beška are to be considered in the light of the ideological link with anti-classical art of Tetrarchy and early Constantinian epoch, but not as a phase of development of this art. Still, Beška is not a casual provincial phenomenon. Near to Sirmium, one of the capitals of the Late Empire, which also emanated as an art center, the painting of the small Pannonian tomb is an authentic work, not only within the geographic and administrative region in which it was created, but also within the whole Empire in the time of Constantine as well.

6) Dating

The coin found in the tomb facilitates the dating. It is a folis from Salonika, the type of URBS ROMA, from the 336—337 A.D.[127] The fact that the burial is defined with the terminus post quem 336—337 A.D. must not draw to the conclusion that it is the terminus post quem for the painting, too. We know that some funeral portraits were painted during the client's lifetime.[128] Some of the painted tombs have never been used, notably the tomb from Silistra.[129] Of fare by modest proportions, the tomb from Beška probably was not built and painted during the lifetime of the deceased. If we still preserve that possibility, we cannot go much further in the past than 336—337 A.D. Considering iconographic and stylistic criteria, as well as analogous hair-style and clothes, we propose the year 330 as the lower limit. For the same reasons we believe that the upper limit is 340 A.D., so that it can be concluded that the tomb was painted in the fourth decade of the 4th century. This painting belongs to the era of dying paganism and Constantine's new policy; it is only a few decades earlier than the last in the series of tombs with an offering procession, in whose contents the symbols of the new state religion would be included.

---

126 Kitzinger, *loc. cit.* (n. 110 supra).

127 C. H. V. Sutherland — R. A. G. Carson, *The Roman Imperial Coinage*, vol. VII, London 1966, p. 529—530.

128 See n. 107 supra.

129 R. F. Hoddinott, *Bulgaria in Antiquity*, London & Tonbridge 1975, p. 141.

LIST OF ABBREVIATIONS

Calza (1972): R. Calza, *Iconografia imperiale romana da Carausio a Giuliano* (287—363), Rome 1972;

Cumont (1966): F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, Paris 1966²;

Daremberg-Saglio: C. Daremberg — E. Saglio — E. Pottier, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris 1877—1919;

EAA: *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, Rome 1966;

Kleine Pauly: *Der Kleine Pauly*. Lexicon der Antike, Stuttgart 1969;

Pauly-Wisowa: *Paulys Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart 1893—1973;

PKG: B. Brenk, *Spätantike und frühes Christentum*, Propyläen Kunstgeschichte, 1977;

Rostovtzeff (1913—1914): М. Ростовцевъ, *Античная декоративная живопись на югѣ Росіи*, I—II, С. Петербург 1913—1914;

Valeva (1985): Y. Valeva, *The Funeral Banquet Scene in the Plovdiv Tomb*, Проблеми на изкуството 2, 1985;

Wilpert (1903): J. Wilpert, *Die Malereien Katakomben Roms*, Freiburg im Breisgau 1903;

DACL: F. Cabrol — H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris 1924—1953.

Secular Buildings in Medieval Serbian Monasteries

About the Medieval Standard of Living

Svetlana Mojsilović-Popović

The medieval Serbian monasteries built between the 12th and 15th century — during a period of state independence — are spatial architectural entities which include buildings of a secular nature. This architectural dualism, which originates from the nature of the monastic community provided us with a possibility of studying the secular architecture of that period. The character of everyday architecture of that period when reconstructing the building of the epoch, of course, can not exclusively be comprehended through the cognition of monastery edifices, which only represent a part of the entire architecture. However, through parallel analysis with preserved city and fortress buildings, some characteristics of the building procedure (which are expressed through the applied constructive system, building materials, or the solution of secondary architectural elements) indicate that the same choice of constructive system, building logic and solution of details are involved. One of the important questions to which answers could be found through studying monastery settlements is the problem of the medieval standard of living. The study of the entire plan of medieval living is not possible, as a strictly controlled hierachy existed, but there are some elements which have universal application. In the first place these deal with the water supply system, heating, sewage, surface drainage and sanitary facilities as some of the aspects of medieval living standard in this particular area. Specifically, data about the standard of living in medieval Serbian monasteries can be singled out considering the peculiarity of the community which has been observed and its rules, some of which are in the typicon. One of these questions is the standard of architecture which is determined by the materials used, the finish of secondary architectural elements and several other factors within the framework of the architectural solution.

The results of the research derive from a parallel analysis of the available building remains and written historical sources. All the medieval Serbian monasteries have not been investigated to the same extent. However, on the basis of facts attained through systematic research as well as fragmentary data (from sites where field research has just begun) it is possible to answer, completely or partly, some of the questions posed.[1] The data from written sources are very fragmentary, provide little information and thus only a secondary source.[2]

The architectural standard of the period under observation can be partly reconstructed on the basis of preliminary functional and architectural analysis of the secular building inheritance. In the medieval Serbian monasteries the following groups of buildings can be singled out according to their function: monastic cells, refectories, kitchens, bakeries, pantries for food, residential buildings (palaces), transcription workshops, hospital rooms, teh tower (pyrgos), water-mills and the cistern.[3] Some of the monasteries had blacksmith workshops as well as furnaces for metalwork.[4] All the buildings mentioned were placed within the vast monastery walls, spatially disposed along the entire boundry of the settlement. (Pl. I). In the general functional disposition, the refectory with the kitchen and the tower can be singled out as a particular group with a fixed position within the system, in the west part of the settlement (the orientation of a monastery follows that of the church, whose axes point in the cardinal directions — east-west, north-south). The rest of the buildings are multifunctional and they combine vertically residential, economic and other functions. These are buildings with several floors. A rough functional classification can be made here as well: the economic space is usually on the ground floor while the other activities are carried out on the upper floors as well. A more precise identification of the economic buildings according to their specialised purpose, is limited at the moment to a certain number of investigated monasteries. The following buildings are identified: buildings for storing food with pits for wheat (Djurdjevi Stupovi, 12th century, Mileševa and Sopoćani, 13th century), chambers for milling grain (Sopoćani, 13th century), metal work-

---

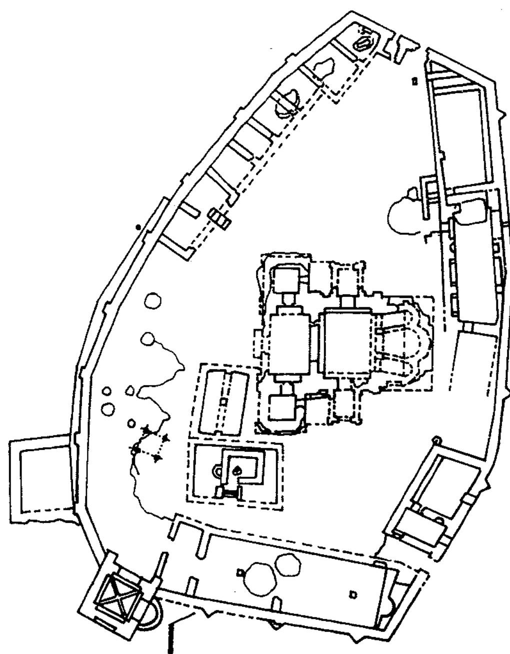
1 Systematic research on medieval Serbian monasteries has been intensified in the last ten years. The architectural research has been concluded only in the following monasteries: Djurdjevi Stupovi in Ras, 12th century (architecture research Jovan Nešković), Gradac, 13th century (arch. Olivera Kandić), Arilje, 13th century (arch. Milka Čanak-Medić), Sopoćani, 13th century (arch. Olivera Kandić), St Archangels near Prizren, 14th century (arch. Slobodan Nenadović), Ravanica, 14th century (arch. Branislav Vulović), Pavlovac, 15th century (arch. Svetlana Mojsilović-Popović;. Cf. S. Nenadović, *Dušanova zadužbina manastir Svetih arhandjela*, Beograd 1967; B. Vulović, *Ravanica*, Beograd 1966; S. Mojsilović, *Srednjovekovni manastir u Pavlovcima na Kosmaju*, Saopštenja XIII, Republički zavod za zaštitu spomenika Beograd (Beograd 1981), 127—146; M. Čanak-Medić, *Iz istorije Arilja*, Saopštenja XIV (Beograd 1982), 25—50; M. Čanak-Medić, *Arilje*, Beograd 1982; O. Kandić, *Istraživanje arhitekture i konzervatorski radovi u manastiru Sopoćani*, Saopštenja XVI (Beograd 1984), 7—29; J. Nešković, *Djurdjevi Stupovi u Rasu*, Beograd 1984. Concerning the problems of spatial organisation in monasteries, cf. S. Mojsilović, *Prostorna struktura manastira srednjovekovne Srbije*, Saopštenja XIII (Beograd 1981), 7—45.

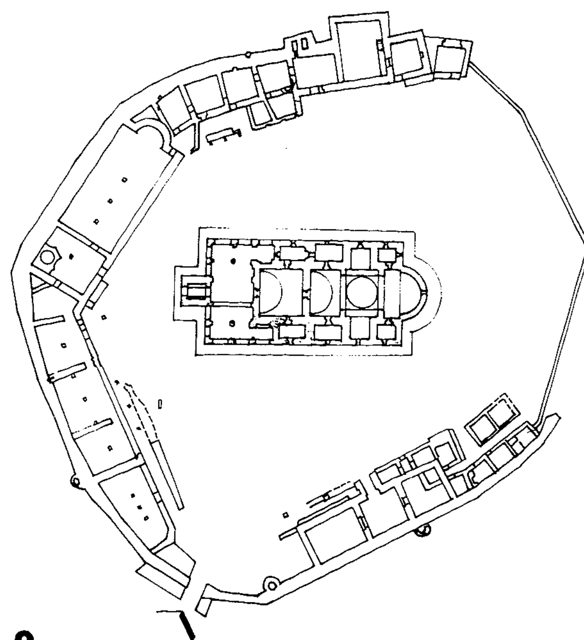
2 Written data, relevant to the subject in question, are scattered in numerous collections of sources. We will mention only the most important: J. Šafarik, *Hrisovulja cara Stefana Dušana kojom osniva manastir Svetih arhandjela Mihaila i Gavrila u Prizrenu*, Glasnik Društva srbske slovesnosti 15 (1862), 264 sqq.; *Život svetog Simeuna i svetog Save*, ed. Dj. Daničić, Beograd 1865; *Životi kraljeva i arhiepiskopa srpskih*, napisao Danilo, ed. Dj. Daničić, Zagreb 1866; *Svetostefanske hrisovulje*, ed. Lj. Kovačević, Spomenik SKA IV (1890), 1—23; А. П. Димитриевский, *Описание литургических рукописей* I, Киев 1895; *Stare srpske biografije — Camblak, Konstantin, Pajsije*, ed. L. Mirković, Beograd 1936; *Hilendarski tipik, Spisi svetoga Save i Stefana Prvovenčanoga*, ed. L. Mirković, Beograd 1939; *Zakonski spomenici srpskih država srednjega veka*, ed. St. Novaković, Beograd 1912.

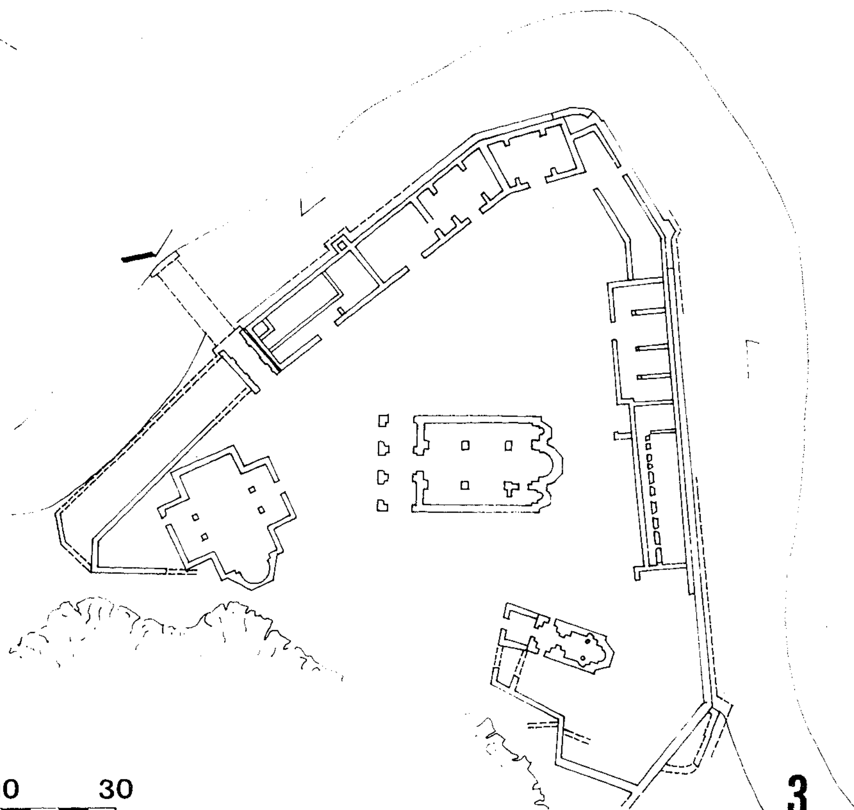
3 The groups of buildings referred to have been identified on the terrain in the following monasteries: Djurdjevi Stupovi, 12th century; Arilje, Gradac, Sopoćani, 13th century; Ravanica, St. Archangels near Prizren, 14th century; Pavlovac, 15th century. Fragmentary remains are found in other monasteries of the epoch.

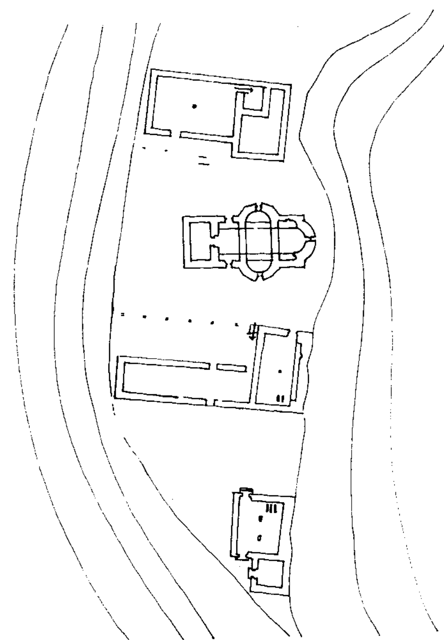
4 The remains of this architecture have been found in Ravanica, 14th century.

Pl. I. Monastery Complexes, 12th—15th c.: 1. Djurdjevi Stupovi, 12th c.; 2. Sopoćani, 13th c.; 3. Sveti arhandjeli (Prizren), 14th c.; 4. Pavlovac, 14th c.









shops (Mileševa, 13th century, Ravanica, 14th century), buildings containing furnaces for pottery (Manasija, 15th century) and specially built edifices — mills in the monasteries (the Patriarchate of Peć, 13th—14th century and Dečani, 14th century). The residential area, monks' cells, are found on the monastery courtyard level in ground floor buildings, as in Poganovo (15th century), but their position is more usual on the upper floors as in Djudjevi Stupovi, Sopoćani, Arilje, St. Archangels, Pavlovac and others. Common kitchens with large fireplaces serving the monastery refectories are usually located beside them (as in Djurdjevi Stupovi and Studenica, 12th century, Sopoćani and Gradac, 13th century, St. Archangels and Dečani, 14th century, Pavlovac and Kastaljan, 15th century). Wine cellars which existed in some monasteries have not been identified with certainty. According to the foundation charter they existed in the monastery Dečani and a measure for wine was placed in front of the door.[5] From the point of view of identification of buildings, the hospital presents a separate question. Some medieval Serbian monasteries had hospitals which can be seen clearly from their inauguration charters.[6] Two types

[5] St. Novaković, *op. cit.*, 652; Pavle Ivić i Milica Grković, *Dečanske hrisovulje*, Novi Sad 1976, 48.

[6] The data on the monastery St. Archangels near Prizren are mentioned in its foundation charter, cf. ed. St.

of hospital can be recognised: hospitals for aged monks, suffering from common illnesses, and special quarantine hospitals for contagious diseases. The latter type of hospital was built outside the monastery walls, at a special remote location. The monastery Dečani had a hospital of this type, but it has not yet been identified on the site. The special hospital regime which was laid down by the typicon for Studenica or in the foundation charter for St. Archangels, required special rooms, in other words a separate building. It is supposed that the building discovered in the eastern part of the monastery St. Archangels near Prizren (14th century) was a hospital.[7]

One of the key questions in the functional analysis of the buildings is the problem of residential areas. These buildings existed in the monasteries endowed by medieval Serbian rulers. We find information about these buildings in written documents: in king Milutin's inauguration charter for the monastery Banjska (14th century) king's palaces are mentioned;[8] king Stefan Dušan conferred the monastery of St. Peter in Koriša (14th century) with a palace on the old man Grigorije;[9] medieval writers mention a palace[10] and an abbey[11] in Dečani (14th century) as particularly important buildings. The monastery Mileševa (13th century), endowed by king Vladislav, had an abbey, which is mentioned in a note about a great flood which destroyed the building.[12] The Patriarchate of Peć, a significant spiritual centre from the 13th century, had residential buildings. This is confirmed by the remains of a monumental building, near the church, which was probably residential, judging by the size and architecture.[13] Written facts, encountered in medieval inauguration charters and hagiographies of church and secular nobility which refer to distinguished buildings in monasteries, are confusing, because the word palace ("polata") appears but is not clearly defined. In some cases it is a question of a separate building but often, the term is used for a building with grounds around it. However, it can be concluded that a distinguished, well built edifice, whose function is not clearly defined, is involved.[14] It could have been the rulers residence at the monastery, or the residence of church dignitaries. The palace here does not mean an emperor's palace as it does in the Byzantine world. However, disregarding all the possible linguistic functions of the term "palace" in the middle age, Serbian monasteries certainly contained residential buildings — palaces — intended for church dignitaries and the founder. If the written sources are compared with the available terrain material, remains of this kind of building can be recognized: in the Patriarchate of Peć a building south of the church; in Dečani the new archimandrite building which is the reconstruction of the middle age abbey; in the monastery Studenica the "Big Cells" which appear on a copper engraving (1733) probably originated in middle age monastery building; in Pavlovac (15th century) there is a building of this kind north of the church.

The functional typology corresponds to the architectural design of the buildings (Pl. II). The architectural character of the buildings was dictated by their position within the monastery settlement, where the church occupies the central position and the other buildings are arranged along the monastery walls. In all the medieval Serbian monasteries built in the period between the 12th and 14th century there are several buildings, which are connected one to the other, encircling the sacred edifice. The horizontal plan of the buildings is rectangular in shape, and the spatial units, which differ in function, are formed with the aid of dividing walls, perpendicular on the longer side of the base. The special characteristic of the architectural solution is found in the function of the long monastery wall, which is at the same time the outer wall of the buildings. This exterior wall is mainly continuous and the transverse walls lean on it while the main façade is parallel with it and faces the church (Pl. III). The architecture has façades only on one side — facing the monastery courtyard — while it merges into the anonymous mass of the stone wall on the outside. The spatial concept which was applied, dictated the architectural solution of the roofs, which generally have two slopes and occasionally one, as on the edifices built against rocks. From the point of view of elevation, the buildings have more than one floor. Two floors are the most usual (Djurdjevi Stupovi, Sopoćani, Mileševa) but in some monasteries, the buildings are three storied (St. Archangels near Prizren, St. Peter in Koriša). Buildings with one row of rooms are characteristic of this architecture, with the exception of Mileševa which in its medieval period (13th century) has two rows of chambers within one building. The buildings, almost without exception, have porches, which at the same time are used for vertical communication. They are in fact a system of galeries, linked by external staircases. The porches are made of wood. Their structure is formed by a row of wooden columns, joined at the upper part by horizontal beams (usually two of them) on which the roof, or the floor of the upper storey, was laid. Buildings leaning against the unbroken exterior wall are a characteristic architectural solution of the period during the 12th and 13th century. Free standing buildings are very rare. An example being the partly dug in water cistern in Djurdjevi Stupovi (12th century), which was placed beside the church whose roofs provided it with water. In the 14th century the same architectural concept is generally maintained, except that some buildings are built separate from the continuous boundary wall. Among the first separate buildings is a group of monastery refectories in Banjska, 14th century, Dečani, 14th century, St. Archangels, 14th century, Ravanica, 14th century, Resava, 15th century, Pavlovac, 15th century and Kastaljan, 15th century (Pl. IV). Towards the end of the 14th and in the 15th century apart from the common spatial concept, new architectural solutions appear. In this period the monastery buildings are built as independant units, standing free with boundary walls enclosing them. The monasteries Milentija and Sisojevac, 14th century, and Pavlovac and Kastaljan, 15th century, have this architectural conception. The monastery-fortresses — Ravanica, 14th century, and Resava, 15th century — form a separate group. They are exceptional and the only ones in this period.

The entire architecture in question is realised in stone, a combination of stone and brick, and wood. The essential structure consists of walls made of

Novaković, *op. cit.*, 685; for Dečani, cf. *Stare srpske biografije (Camblak)*, 26; for Studenica, cf. *Spisi svetoga Save*, 102.

[7] Cf. S. Nenadović, *op. cit.*, 19.

[8] King Milutin's foundation charter for the monastery Banjska 1313—1318, cf. ed. St. Novaković, *op. cit.*, 627.

[9] S. Nenadović, *op. cit.*, 412.

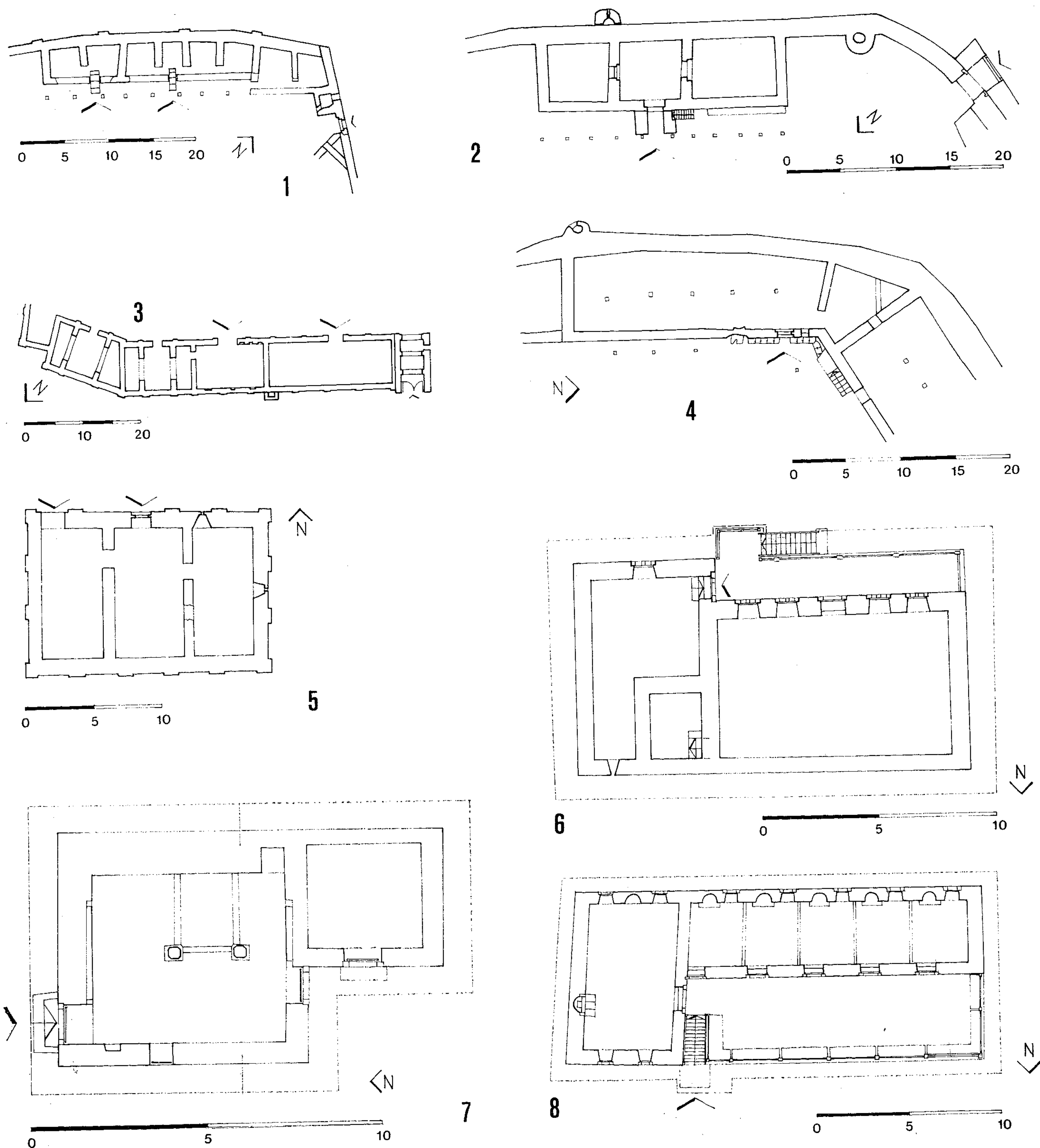
[10] *Stare srpske biografije (Camblak)*, 23.

[11] *Životi kraljeva i arhiepiskopa srpskih (Danilo)*, 155.

[12] Lj. Stojanović, *Stari srpski zapisi i natpisi I*, Beograd 1902, 310.

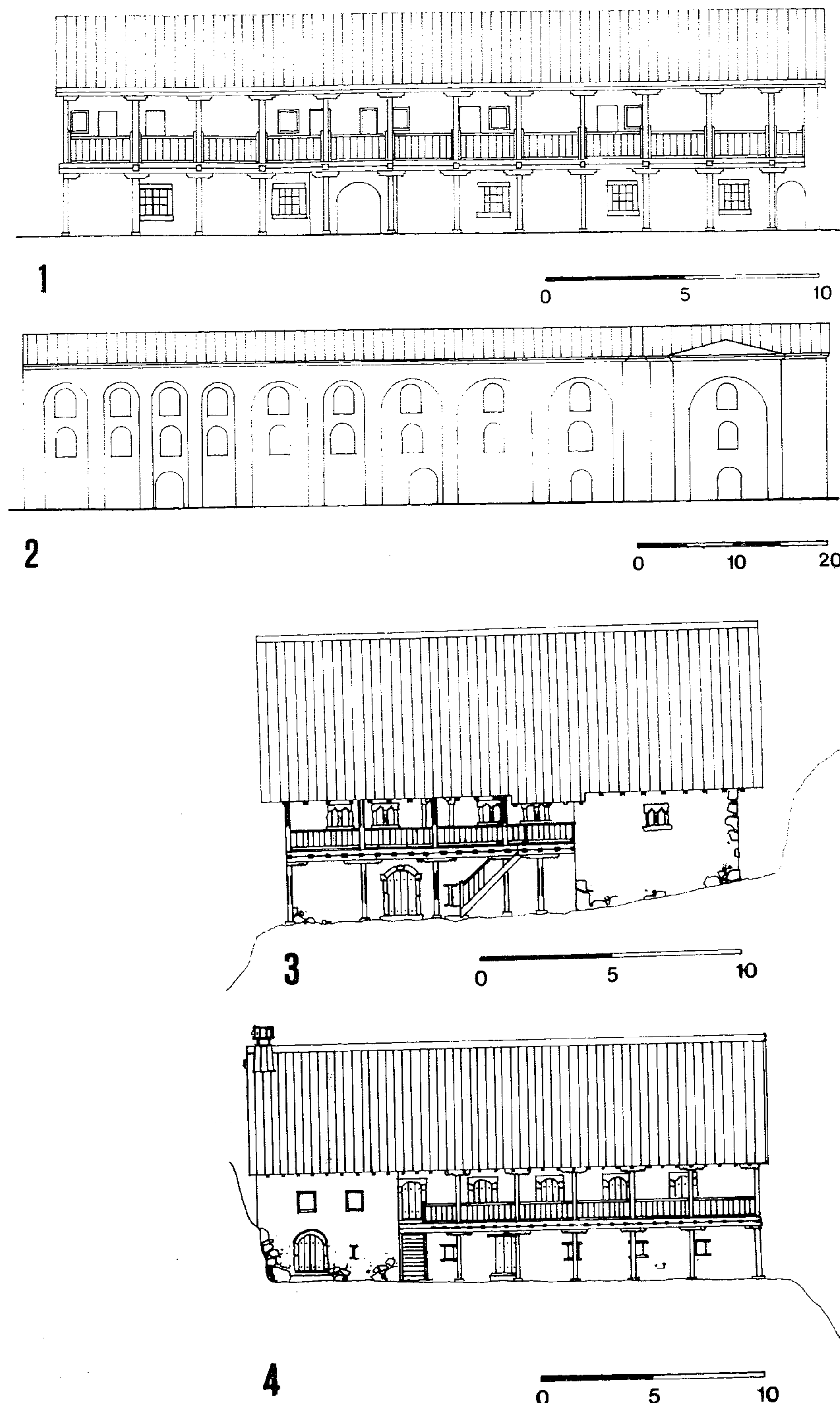
[13] Early researchers identified that building as the monastery refectory. Judging by the architectural solution and interior division of space this, certainly, monumental building can not be a refectory. Apart from that there is no kitchen in the vicinity. This, according to our research, is a residential building.

[14] The problem of palaces in the medieval Serbian state was posed by S. Ćirković, *Vladarski dvori oko Jezera na Kosovu*, Zbornik za likovne umetnosti 20 (Novi Sad 1984), 67—83.



Pl. II. Non-Religious Buildings within the Monastery Complexes of Medieval Serbia, 12th—15th c.: 1. Djurdjevi Stupovi, 12th c.; 2. and 4. Sopoćani, 13th c.; 3. Sveti arhandjeli (Prizren), 14th c.; 5. Pećka Patrijaršija, 14th c.; 6., 7. and 8. Pavlovac, 15th c.

stone with lime mortar, or of stone and brick in the Byzantine way of building. The interior partition walls are made of stone, too. The basic characteristic of the chosen constructive system is an unbroken wall screen which does not alternate with columns in its structure. One of the building characteristics of the wall is the use of wooden beam grills which were placed along the walls, as horizontal rings with a vertical distance between them of 90—120 cm. The beams are found in two positions in the mass of the wall: they are in the middle and have a stone panelling round them, or they are placed on the edge and can be seen from the inside. The above mentioned wall structures were identified on the buildings in Banjska, 14th century, Dečani, 14th century, Sopoćani, the end of the 14th century, Mileševa, 14th and 15th century, and Pavlovac, 15th century. Secular buildings in Djurdjevi Stupovi, 12th century, Sopoćani and Gradac, 13th century, and Mileševa, 13th century, do not have wodden beam grills in the walls. They have an exterior panelling of rough stone and a filling made of broken stone in lime mortar. The building was vertically divided by wooden structures made of weight bearing beams with wooden floors over them. The span of the beams was reduced in the interior of the building by inserting wooden columns at intervals under them. The original beam system which divided the building vertically have not been preserved in any of the secular monastery buildings. However, the resting positions of the beams have in most cases



Pl. III. Non-Religious Bildings — Reconstruction: 1. Sopoćani, 13th c. (Reconstruction: arh. O. Kandić); 2. Sveti arhandjeli (Prizren), 14th c. (Reconstruction: arh. S. Nenadović); 3. and 4. Pavlovac, 15th c. (Reconstruction: arh. S. Mojsilović-Popović)

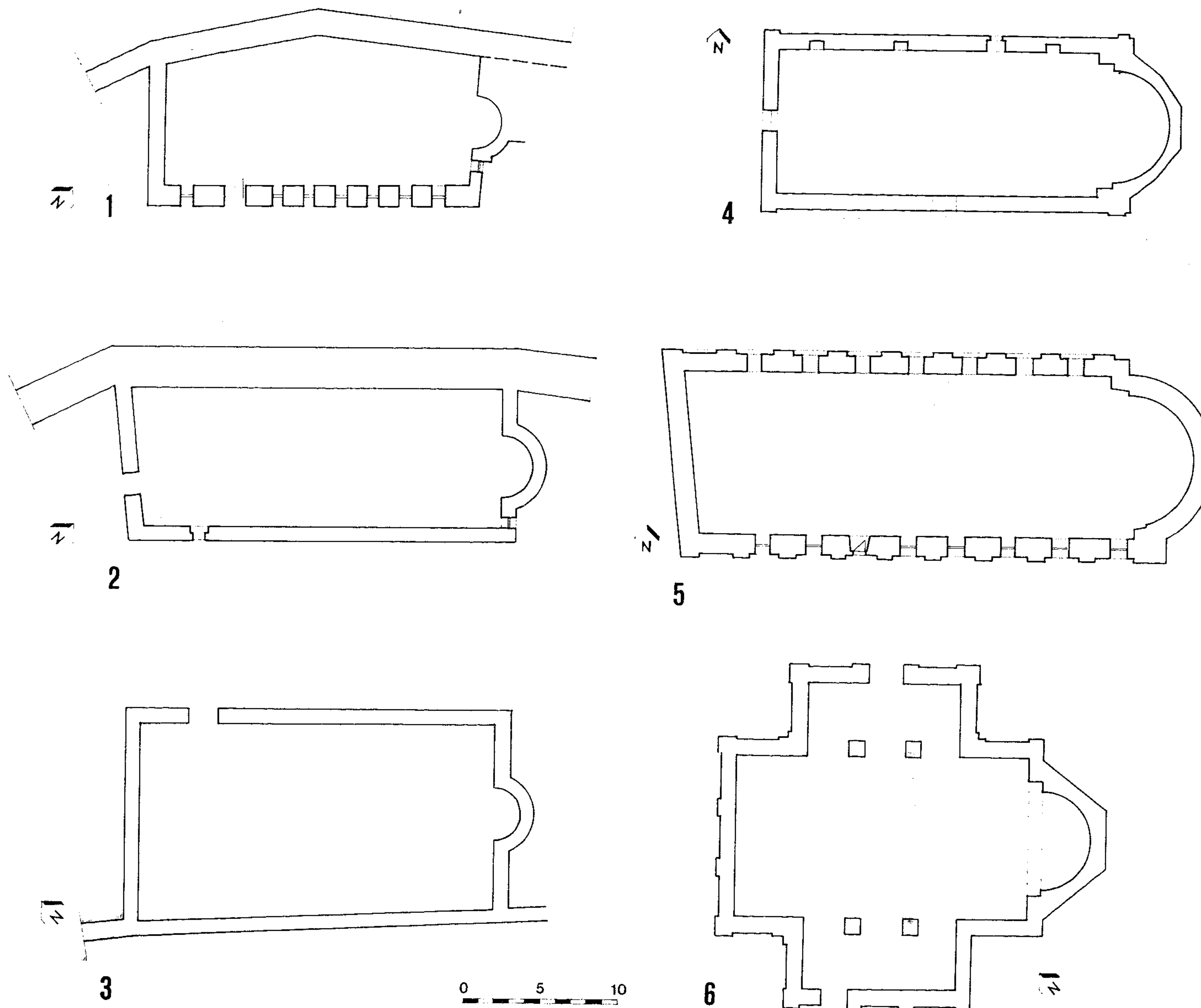
been identified in the walls,[15] and this makes the restoration of the construction possible. The openings for the beams, the distance between them, as well as the position of the wooden columns on stone postaments in the rooms have been preserved. Some of the buildings were vaulted, usually above the ground floor (Djurdjevi Stupovi — the refectory from the 13th century, and St. Archangels — northern buildings from the 14th century). The roof constructions were wooden and the covering was made of terracotta tiles or lead. The remains of these roof coverings have been found during systematic research of the monasteries Sopoćani, Gradac and Mileševa. A few different types of floors used in medieval monastery buildings have been identified. On the ground floors, depending on their function, the floors were made of stone blocks on a mortar base, stamped clay in ground floor economic areas, mortar over a substructure of gravel with a smooth surface and finally, boards over stamped earth with supports made of beams or brick on mortar. The latter has been noticed in buildings in their late medieval phase — the end of the 14th and the beginning of the 15th century (Sopoćani and Ravanica).[16] The floors on the upper stories were wooden, though there are data about floors made of solid material. During the excavation of the buildings in Sopoćani and Mileševa, parts of the interfloor or ceiling constructions, which were destroyed in a fire, have been discovered with thick layer of clay over them. This shows that this kind of support could also have carried a stone block floor. The interior wall surfaces were mortared with lime mortar in residential parts and some rooms had painted decorations. The refectories of all medieval Serbian monasteries were decorated with frescoes as were many other rooms. There is material evidence of this on the buildings investigated. This is confirmed in Mileševa, where there are remains of white mortar with red edges and decorative stripes painted in different colours around the door frames and on wall surfaces.[17] Door and window openings as secondary architectural elements, were constructed with stone frames, flat or profiled, with an arch or architrave above the window-screen. Wall cavities are usually vaulted, or less frequently, finished with a row of small wooden beams, as in Pavlovac, 15th century. In the period between the 12th and 14th century the semicircular arch was used while in the 15th century the segmental arch appears as well. There were onepart and two-part windows, depending on the character of the building. The monastery refectory in Djurdjevi Stupovi from the 12th century had two-part windows — bifores, while the other buildings had one-part arched windows. There are no reliable terrain data about the window screens — panes — of secular buildings. On some buildings where the stone frame construction, has been preserved, as in Djurdjevi Stupovi, 12th century, Gradac, 13th century, and Pavlovac, 15th century, there is no trace of a screen which would have been placed in the stone frame profile. From parallels with the church window screens of the epoch, in this bifore type of openings there were plaster transennas with circular perforations into which glass oculars were inserted. The transenna was on the innerside in the groove behind the stone frame of the window (a detail of an impression of a screen of this type has been preserved in the church of Sopoćani from the 13th century). The same system was probably applied on other significant buildings judging by the types of windows preserved. The simple stone windows were closed with wooden shutters as the preserved windows in Kastaljan from the 15th century. Parts of the monastery buildings, intended for dwelling, had fireboxes and stoves. There were two different types of heating constructions. One was fireboxes dug into the wall, with a semicircular base and a

---

[15] Remains of the wooden interfloor constructions have been discovered in Sopoćani, 13th century, Ravanica, 14th century, Resava, 15th century and Pavlovac, 15th century.

[16] All the types mentioned have been identified in the course of the investigations in the monasteries Sopoćani and Mileševa.

[17] Report of S. Mojsilović-Popović about the investigations in the monastery Mileševa in 1985, unpublished material in the Republic Institution for the Protection of the Cultural Monuments, Beograd.



Pl. IV. Refectories, 12th—15th c.: 1. Studenica, 12th c.; 2. Sopoćani, 13th c.; 3. Gradac, 13th c.; 4. Banjska, 14th c.; 5. Dečani, 13th c. (Reconstruction: arh. O. Kandić); 6. Sveti arhandjeli (Prizren), 14th c.

widening in the upper zone for the outlet of smoke — fireplaces. The other was a combined fireplace and stove, which heated two rooms at the same time. The firebox was on one side of the wall, while on the other side of the wall in the next room there was a stove, made of ceramic vessels — pots, dipped into a special connective clay. Thus a fire was lit only on one side. Fireplaces in the walls were discovered in Sopoćani, Mileševa, Pavlovac and Kastaljan. Fireboxes with stoves were found in Sopoćani and Mileševa. In Mileševa every cell in the monastery's late period (15th and 16th century) had its own heating unit — a firebox and a stove in adjacent chambers.[18] Apart from these stoves, exclusively intended for heating, there were large kitchen constructions in which fires were lit and on which food was prepared. These were open fireboxes with a combined arched and vaulted construction above. Objects of this type existed in the monastery kitchens of Sopoćani, Gradac, Pavlovac, Kastaljan and Poganovo.

Some buildings in the monastery settlement contained latrines built of stone. These areas were on the upper floors. They were placed against the outside walls which were at the same time the monastery boundary walls. Every sanitary area had a drainage canal, dug through the middle of the wall, with an opening at the bottom of the wall leading into a covered canal in level ground. Closets of this type were discovered in Sopoćani, Mileševa, St. Archangels and Djurdjevi Stupovi. A system of covered canals, made of stone, carried surface water from the monastery courtyard out of the settlement beneath the floors of the buildings. Part of a system of this type was found in Mileševa. The monasteries were supplied with water from wells (Djurdjevi Stupovi, Studenica, Dečani, Ravanica), or by water pipes. The water ducts were of stone in Mileševa, metal pipes in Sopoćani and wooden pipes in the latest period in Mileševa. The water installation of the monastery Sopoćani is particularly interesting as it had stone overflows built outside the monastery walls, which regulated the water pressure.

Architectural decorative elements — decoration of portals, windows, façades — characteristic of church building, are not used to the same extent on monastery buildings intended for secular purposes. From this aspect the architecture is brought into accord with its function. The refectory, hierarchically the most important building after the church, as a bifunctional building, having religious and secular character, is most carefully decorated on the outside. The preserved parts of windows and the portal in the refectory from the 12th century in Djurdjevi Stupovi and the almost entirely preserved northern wall screen with windows in the refectory of Dečani from the 14th century give us sufficient facts from which we can learn something about the builder's interest

[18] Report of S. Mojsilović-Popović about the investigations in 1982—1984, unpublished material in the Republic Institution for the Protection of the Cultural Monuments, Beograd.

in the architecture. The façade solution of these buildings with decorative openings, their profiling and the finish of the elements employed, determine the chronological place and style of the architecture. We may suppose, but with less certainty because of a lack of remains, that the residential buildings of church and secular dignitaries were similarly treated. The remains of a building south of the church in the Patriarchate of Peć, whose walls were divided by decorative pilasters and with a monumental entrance, built in a combination of stone and brick, together with a similar solution in St. Archangels indicate that the façades were elaborately decorated. The preserved window bifore of a residential building in Pavlovac from the 15th century shows that the building had a particularly elaborate architectural finish in comparison with the rest of the monastery buildings. We access the remainder of the secular monastery buildings on the basis of rare preserved fragments of windows, doors, thresholds and stone postaments for wooden columns, found in monastery settlements from the period between the 12th and 15th century. Judging by the available terrain material, those buildings were treated more modestly, with simple window and door openings, designed to fulfil exclusively their primary function. Windows identified in Sopoćani, St. Archangels, Djurdjevi Stupovi and Mileševa were built as flat stone frames, without profiling, roughly worked; in some places they had iron bars (as in Sopoćani and Mileševa).

Special attention was paid to yet another piece of architecture — the wells and the fountains. An exceptionally decorated overground stone well construction in Djurdjevi Stupovi from the 12th century, with a chiselled decoration of the same type as that on the church portal, shows what significance this architecture had in the structure of the entity.[19]

The medieval monastery architecture as a whole, being a part of the entire architecture of the epoch, provides us with a basis on which to reconstruct some aspects of living and dwelling in medieval Serbia. The limited scope of source data of course does not permit a final conclusion, but some questions can be discussed with research at its present level. The architectural standard in one type of middle age dwelling meant the building of an appropriate infrastructure: a water supplying system, a network of sanitary areas with a separate drainage system within the building, underground canals for the drainage of water and in some places canals for surface water.[20] Many rubbish pits identified in the monasteries and urban settlements show that a regulated system of disposal for certain kinds of garbage existed. As the rooms had to be heated because of the severe climate, the ones intended for living were supplied with fireplaces and special ceramic stoves. Parallel elements can be found in civil and fortress settlements of that period. The buildings in the fortress of Smederevo from the 15th century, as well as the buildings in the fortress of Golubac from the end of the 14th century have sanitary areas and a building system of the same type as the monasteries. They have the same heating system as well. This year's excavations in the fortress of Belgrade show that the same type of ceramic stove was used.[21] The living areas were either mortared or covered by a thich solution of lime in water. The numerous layers, discovered on the walls of the medieval buildings in Mileševa, show that these rooms were well kept. The natural lighting of the residential areas was minimal. Window openings of small dimensions and very limited in numbaer were particularly characteristic. Covering vast areas with monolith glass screens was not possible because of the technological standards of the environment and particularly because of the material which fell into the category of luxurious merchandise. The heating of rooms with large openings would be a problem as well. Stone as the material of choice for residential buildings in monastery, fortress and city complexes indicate solid and lasting constructions.

The fragmentary reconstruction of the standard of living in the monasteries of medieval Serbia, based on architecture and building remains from the epoch, leads us to the following important facts: the existence of an infrastructure, clearly separated functions in the settlement and appropriate architectural solutions, which show that the community in question was a developed one. It is possible to give even broader accessment on account of the level of the technological and architectural equipment of those special settlements, at least in some solutions which are found in cities and fortresses of the same period. Being in the sphere of Byzantine influence from the aspect of both religion and politics as well as building, the monastery settlements of medieval Serbia can parallely be interpreted in the wider context of the Byzantine world to which they belong.

[19] Cf. J. Nešković, *op. cit.*, fig. 199.

[20] The research of Milka Čanak-Medić in the monastery Arilje showed that a drainage system was built around the church in the 13th century.

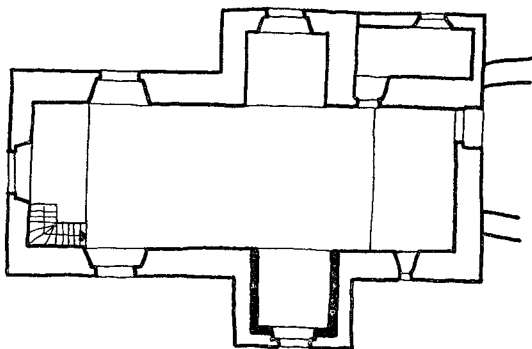
[21] The investigations of the Archaeological Institute, Beograd, in 1986 under the direction of Marko Popović.

Црква Св. Петра у Богдашићу и њене фреске

Војислав Ј. Ђурић

1. Грађевина и ктитор

На бокешком полуострву Врмац, на неколико километара од Тивта, стоји на једном узвишењу у селу Богдашић средњовековна црква Св. Петра. О настанку њених најстаријих делова сведочи уклесани натпис у камену на западној фасади. На самом његовом почетку пише: „... *Ја милошћу Божјом епископ зетски Неофит саздах овај храм у области Светога Михаила у дане богочастивог и богомдржавног и светородног господина краља Стефана Уроша, сина првовенчаног краља Стефана, унука светог Симеона Немање, лета 6777, индикта 12-ог*".[1] Црква је, дакле, била подигнута 1268—69. године.



Сл. 1. План цркве Св. Петра у Богдашићима, у јужној певници црном линијом назначена места где се налазе првобитне фреске (снимак проф. Ђ. Бошковића)

„*Област Светога Михаила*" из натписа у ствари је властелинство или метохија манастира Св. Михаила на Превлаци који је од времена архиепископа Саве I био седиште зетских епископа. Подручје властелинства је, још у раном XV веку, обухватало полуострво Луштицу, потом Превлаку, тај језичак копна у Тиватском заливу на којем се манастир налазио, затим Жупу, приобалну равницу уз њега, као и села у тиватској залеђини: Пасиглав, Богдашић и Љешевић. Властелинство је, вероватно, имало исте границе и у доба српске власти, можда и у XIII веку. Тада, истина, још није било села с именом Богдашић, већ је земљиште на којем је подигнут храм Св. Петра било у атару села Пасиглава, а називало се Градац.[2] Отуда историјско име цркве гласи: *Св. Петар на Градцу* или *Св. Петар Градачки*.[3] Из натписа на фасади се не види каква је била намена храма. С обзиром на то да је саграђен на самом властелинству, могао је бити парохијски, али и метох манастира Св. Михаила с улогом да у њему буде по који монах као надзорник и предузимљив посленик на манастирском имању.

О личности храмовног ктитора, епископа зетског Неофита, зна се још једна значајна појединост. Он је, на неколико година пре подизања цркве у Богдашићу, био носилац подухвата да се знаменита књига канона, поука и закона што их је архиепископ Сава Немањић увео у Србији, а која се зове Номоканон или Светосавска крмчија, препише, очевидно за потребе зетске епископије, али и шире. Тај рукопис носи у науци назив *Иловичка крмчија*. Године 1261—62. неки преписивач Богдан урадио га је због „*велике љубави и жеље измлада богочастивог и преосвећеног епископа целе зетске области господина и оца кир Неофита, испуњавајући све недостатке светих списа у светој цркви арханђела Михаила на месту названом Иловица ...*" У уводу историјског записа на крају књиге наведени су и други разлози за овај озбиљан подухват: пре но што је Номоканон преведен на словенски језик, нико га није разумео јер је био „*помрачен ... облаком мудрости јелинског језика*", а сад „*благодаћу Божјом јасно сија*" и „*све просветљава светлом разума и од греха избавља*". Сваки епископ или презвитер или ко други који поучава мора га познавати, јер, у супротном, ни сâм неће знати ко је. Кад проникне у дубину књиге, „*видеће и себе као у зрцалу, какав је и какав треба да је*", тако да ће моћи и друге упознати и научавати.[4] Нема сумње да је црквеноправно образовање свештеника Српске цркве у Боки преписом Светосавске крмчије добило кључну подлогу заслугом епископа Неофита. Оно је посебно било нужно у тој области суочавања с канонима и правним прописима католичке цркве.

Иловичка крмчија је скромно украшена: има десетак нешто већих иницијала и знатно бројније мале, једноставне, тзв. киноварне иницијале. Већи иницијали имају све особине српског украса из XIII века — једни су направљени од преплетених трака, други од змијоликих тела животиња с разнообразним зверињим главама, тако да су мешавина зооморфних и тератолошких типова иницијала. Тај „раскошнији" слој се ослања на старословенску књижну традицију, као и већина бугарских и српских рукописа из истог века.

[1] Потпуно издање текста: Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, Београд 1982², бр. 23; Г. Томовић, *Морфологија ћириличких натписа на Балкану*, Београд 1974, бр. 21 (с мерама и цртежом натписа); М. Ивановић, *Ћирилски епиграфски споменици*, Београд 1984, 7—8.

[2] I. Stjepčević, *Prevlaka*, Zagreb 1930, passim; И. Божић, *Село Богдашићи у средњем веку*, Историски часопис VII (Београд 1957), 83—85, passim (са старијом литературом).

[3] I. Ostojić, *Benediktinci u Hrvatskoj i ostalim našim krajevima*, II, Zagreb 1964, 496—497.

[4] Љ. Стојановић, о.с., I, бр. 19; V. Mošin, *Ćirilski rukopisi Jugoslavenske akademije*, I, Zagreb 1955, 52—53, где се износи могућност да је први део историјског записа из 1252. године и да је преузет из рукописа будимаљског епископа Теофила, док је други из 1262. године. О Светосавској крмчији и њеном садржају и значају литература је веома обимна: cf. V. Mošin, о.с., 48—54 (са старијим студијама, књигама и чланцима). Уз то *Историја Црне Горе*, 2/I, Титоград 1970, 108—111 (Д. Богдановић).

Сл. 2. Натпис епископа Неофита на цркви Св. Петра у Богдашићу (цртеж проф. Ђ. Бошковића)

Мали и танки киноварни иницијали представљају новину; преузети су из грчких рукописа и означавају почетак једног новог раздобља у украшавању српске књиге, које је обележено неовизантијским орнаментом у обликовању почетних слова.[5] Тако је *Иловичка крмчија* и својом уметничком опремом представљала праву рашку књигу XIII века, с оним уметничким обележјима каква су негована од манастира Хиландара на Светој Гори до српских престоница у Расу или Призрену.

Епископ Неофит је својим захтевом као ктитор свакако допринео да и тип његове цркве у Богдашићу, у свом основном распореду и функцији појединих простора, буде онакав какав се у XIII веку подизао у Рашкој, иначе у науци познат по томе што у српском градитељству ствара једну посебну школу или стилску скупину. Реч је о једнобродној цркви с уздужним сводом, мало преломљеним у темену, и с ниским трансептима над којима су попречни сводови, од којих је јужни такође с преломом у темену. Источни део цркве равно је завршен, јер нема апсиду. Током времена грађевина је поправљана, а у XIX веку продужавана, можда и проширивана. До сада није на задовољавајући начин испитана ни археолошки ни архитектонски. Извесно је, једино, да су јужна певница и део јужног зида цркве првобитни, док су измене у западном и олтарском делу веома корените. Црква је, свакако, некада била краћа, можда и ужа, а морала је имати полукружну апсиду. Сасвим је, међутим, извесно да је у XIII веку Св. Петар био грађевина рашког типа, тј. једнобродна црква с правоугаоним певницама или ниским трансептима.[6] У односу на истовремене велике споменике у Србији, сведена је на основне елементе који обележавају тип. Толико упрошћене грађевине и није било у унутрашњости Србије. Јединствена је за Приморје јер ниједна слична њој није више изграђена. Тек у каснија времена, посебно у XV веку, када је дошло до обнове рашког типа цркве, међу ктиторима из властеоских родова Балшића и Косача, Св. Петар је могао постати узор за оне грађевине које су подизане у Боки и Паштровићима, а носиле су слична градитељска обележја.[7]

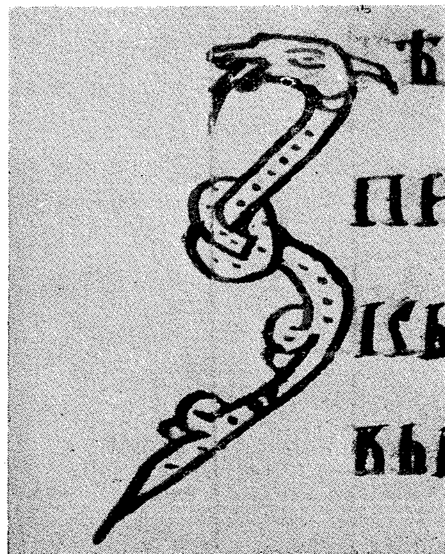
Неофит је, изгледа, убрзо по подизању цркве окончао своје епископство. Један которски извор помиње га, последњи пут, 1270. године. Наследио га је ученик Јевстатије, који је доцније, између 1279. и 1286. године, водио Српску цркву као архиепископ. Неофит је Јевстатија и закалуђерио, пошто је овај напустио родитеље дошавши у Зету из Будимље, где се родио. Будући веома дисциплинован, Јевстатије је био запажен и брзо је напредовао. Прво је из Боке пошао у Јерусалим, на поклоњење Христовом гробу, а потом се дуже задржао у Хиландару, Негде од 1262. до 1265. године заузимао је положај хиландарског игумана. Са Свете Горе је и дошао на престо зетских епископа и држао га, врло вероватно, између 1270. и 1279. године.[7a] Сва је прилика да је, управо, он

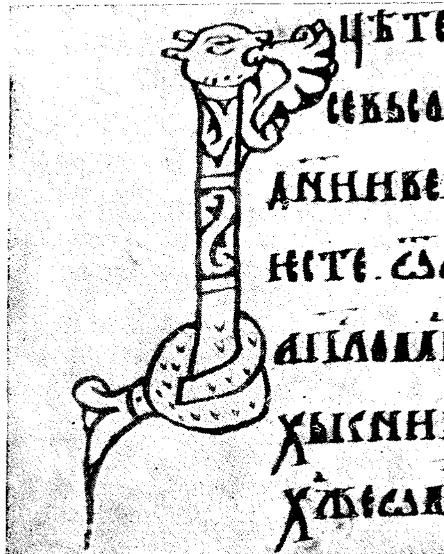
[5] Н. А. Киселев, *Орнамент Иловачской кормчей 1262 г.*, Археографски прилози 2 (Београд 1980), 175—182; Ј. Максимовић *Српске средњовековне минијатуре*, Београд 1983, 93, ил. 44, 46, 47.

[6] Ђ. Бошковић, *Две бокељске цркве, Црква св. Петра у Богдашићу*, Гласник Народног универзитета Боке Которске, год. VI и VII, бр. 1—4 (Нови Сад 1940), 34—37 (не упушта се у анализу хронологије грађења; доноси цртеж историјског натписа).

[7] *Историја Црне Горе,* II/2, Титоград 1970, 430—433, 445—459 (В. Ј. Ђурић); В. Ј. Ђурић, *Милешева и дрински тип цркве*, Рашка баштина 1 (Краљево 1975), passim.

[7a] О архиепископу Јевстатију I, cf. Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских,* превео Л. Мирковић, Београд 1935, 222—243 (о служењу на Превлаки, 224—227, 231—234); М. Пурковић, *Српски епископи и митрополити средњега века,* Скопље 1937, 18 (ту и подаци о Неофиту); В. А. Мошин—М. А. Пурковић, *Хилан-*







Сл. 3. Иницијали из Иловичке крмчије (лист 206r, 259v, 265r)



Сл. 4. Богдашићи, св. Теодор Стратилат

предузео живописање цркве у Богдашићу, јер се оно одиграло — као што ће се видети на основу програмских решења и стилских особина фресака — коју годину по подизању храма. Јевстатијева висока образованост, која га је довела на престо Српске цркве, и његова широка обавештеност о теолошким и уметничким приликама у православном свету као последица његовог живота и рада у најуздигнутијим хришћанским срединама на Истоку и у Византији, свакако су одиграли одлучујућу улогу у довођењу изузетног уметника да живопише једну малу бокељску богомољу каква је Св. Петар.

2. Теме фресака

Пре неколико година су у јужној певници откривене фреске. Оне сведоче како о старини овог дела храма тако и о уметничкој политици ктитора, епископа Неофита. Има их веома мало, али су изразите по својој стилској припадности и толико уметнички вредне да се могу убројити међу најистакнутија дела српске уметности XIII века. Већ су први истраживачи који су објавили јавности њихово постојање и њихове репродукције у боји нагласили да им настанак ваља везати за градњу цркве у XIII веку и да су сродне онима у Сопоћанима.[8] Остао је, међутим, неразјашњен читав низ веома занимљивих питања у вези с њиховим садржајем, иконографијом, програмом и стилом.

Пре свега, нису описана четири светитеља што су се делимично очувала у доњем појасу певнице, као ниједна сцена у своду, нити је — пошто нису остали натписи — учињен покушај њихове идентификације. На источном зиду је, од некадашње тројице светитеља, остао само један што стоји уз југоисточни угао. У питању је св. ратник с окерним попрсним оклопом, препасаним сивим појасом, и са тамноцрвеним плаштом на коме су плавичастосиви одсјаји. Он држи у левој руци копље ослоњено на раме, а у десној усправљен мач у корицама, с балчаком окренутим нагоре. По лику, у питању је један од светих Теодора, јер се они цртама лица разликују од других често сликаних ратника у средњем веку. Увек су млађи тамнокоси људи с пуним брадама средње величине. Иако међусобно слични, Теодор Тирон и Теодор Стратилат имају неке особености, посебно до почетка XIV века, помоћу којих се може наслутити да је светитељ из Богдашића баш св. Теодор Стратилат. Његова коса је као нека капа прекривала главу изнад ушију и имала коврџе, док је она у Теодора Тирона била нешто дужа и равно зачешљана. Брада Теодора Стратилата дели се по средини на два прамена или има, на врху, као у Богдашићу, два увојка управљена на две стране. Брада Теодора Тирона је скоро увек у збијеним праменовима, целовита.[9] До св. Теодора Стратилата стајао је, свакако, св. Теодор Тирон, јер се они редовно сликају заједно. На том, источном зиду, поред њих двојице, било је места за још једну стојећу фигуру. Могао је ту бити, будући да је то место најпочасније у овом делу храма — јер је најближе средишту цркве — само један од двојице светих ратника који су се у Србији више штовали од двојице Теодора, св. Георгије или св. Димитрије. Култ двојице св. Теодора ширио се у Србији у средњем веку и из њима посвећене угледне катедралне цркве — митрополије у македонском граду Серу.[10]

дарски игумани средњега века, Скопље 1940, 12—13; М. Јанковић, *Епископије и митрополије Српске цркве у средњем веку,* Београд 1985, 134 (О Неофиту и Јевстатију — са старијом литературом).

[8] *Tivat,* Beograd 1983, 161, репродукције у боји на стр. 38—39 (Д. Мошков и М. Злоковић).

[9] Л. Мавродинова, *Св. Теодор — Развитие и особености на иконографския му тип в средновековната живопис,* Известия на Института за изкуствознание БАН, XIII (София 1969), 33—50, посебно 40—50 (с много примера и старијом литературом).

[10] Cf. Н. П. Кондаков, *Македония, Археологическое путешествие,* Санктпетербург 1909, 149—158; A. Orlandos, Ἡ Μητρόπολις τῶν Σερρῶν, Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος, 5, (Atina 1939—40), 153—166.

Сл. 5. Богдашићи, св. Сергије (?)



Сл. 6. Богдашићи, св. Вакх (?)
Сл. 7. Богдашићи, непознати архијереј





На јужном зиду певнице, некада раздвојени прозором, насликани су двојица младих, безбрадих светитеља у властеоској одећи. Леви има зелену дугачку хаљину и тамноцрвен огртач, десни, пак, тамноцрвену хаљину и зелен огртач. Негде се назиру и поставе огртача, беле или сивкасте. На обојици је одећа са широким окерним нашивима по доњим и горњим рубовима, украшеним мрким вијугавим лозицама. Обојици дугачке косе падају скоро до рамена. Вероватно су и један и други држали мали бели крст испред груди, који су уништени, али положај десне руке указује на то. То су мученици из аристократског рода, који се такође сликају заједно, окренути један према другоме. У обзир долазе, пре свих, св. Сергије и Вакх.[11] У прилог мишљењу да су у Богдашићу насликани св. Сергије и Вакх говори један веома битан податак са самих слика. На обојици светитеља се види широка округла огрлица: насликана је мрким окером а по њој су плави накивци. Пада на рамена и груди преко жутих нашива на одећи. У хагиографским списима о св. Сергију и Вакху она се помиње. Мученици су најпре били придворни аристократи у Риму уз цара Максимијана, иначе прогонитеља хришћана. Пошто је цар открио њихова хришћанска уверења, наредио је да им се скине скупоцена одећа и накит, да се обуку у женске хаљине и да им се око врата стави гвоздени обруч, па да тако буду вођени кроз Рим и извргнути руглу.[12] И много старије и знатно млађе представе ове двојице светитеља скоро редовно су биле с овим обручем око врата, мада је, као и у Богдашићу, он представљан тако као да је у питању какав украсни предмет.[13]

Омиљеност светих Срђа и Вакха у средњовековној Србији, а посебно на њеним јадранским обалама, последица је њиховог веома развијеног култа, који се, пре свега, ширио из Скадра, где су им се налазиле мошти. У близини Скадра, на обали Бојане, била је славна црква посвећена Срђу и Вакху, а од XI века маузолеј неких зетских владара. Мошти светитеља су у њу биле положене пошто су пренесене вероватно с обале Еуфрата, где су у градовима Варвалису и Росафу (Сергиополису) као мученици страдали.[14] Можда су претходно прошле и кроз Цариград, где је цар Јустинијан у њихову част подигао велику цркву у VI веку.[15] Низ цркава у Боки Которској, Дубровнику и западно од Бојане био је, током средњега века, посвећен Срђу и Вакху, а сам Скадар је већ краљ Стефан Првовенчани споменуо под

[11] Cf. на пример: G. Millet, *Monuments de l'Athos*, I. *La peinture*, Paris 1927, figs. 40/1, 41/1 (св. Сергије и Вакх са фресака у Протатону на Светој Гори, из око 1300. године); id., *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, Album presenté par A. Frolow, II, Paris 1957, pl. 90/1, 2 (Флор и Лавр из 1296. године у Ариљу); ibid., III, Paris 1962, pl. 115/3 (Сергије и Вакх из 1316—18. у Старом Нагоричину, где су насликани као свети ратници с копљима у десници и с мачевима у левици); В. Петковић и Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани*, Београд 1941, pl. CCV, где су само с крстовима, без оружја; S. Pelekanidis, *Καστοριά*, Solun 1953, сл. 25 (Флор и Лавр с крстовима испред груди, а с левицом на мачевима из цркве Св. врача у Костуру с краја XII века).

[12] Cf. Ј. Поповић, *Житија светих, Октобар*, Београд 1977, 151—160, посебно 152.

[13] G. i M. Sotiriu, Ἡ *Βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης*, Atina 1952, сл. 65а (мозаик Св. Сергија из VII в.); K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catharine at Mount Sinai, The Icons*, I, Princenton, New Jersey 1976, 28—30, Pl. XII (енкаустичка икона св. Сергија и Вакха из VII в. где су већ с гвозденим огрлицама); J. Beckwith, *The Art of Constantinople*, London 1961, fig. 69 (св. Сергије с огрлицом око врата и крстом, на сребрној посуди из VII века); E. Diez — O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece: Daphni and Hosios Lucas*, Cambridge, Mass. 1931, figs. 68, 69 (обојица светитеља с обручем и оружјем на мозаицима у манастиру Дафни из око 1100. године); P. Underwood, *The Kariye Djami*, New York 1966, I, 313; II, 516, 517 (обојица на фрескама и мозаицима из око 1320. године с крстом у руци и огрлицом око врата). На представама у Студеници из 1208—1209. или у Старом Нагоричину, па и на многим другим местима, имају оружје и обруч, а у Дечанима су с огрлицама, али држе само крст.

[14] В. Кораћ, *Св. Сергије (Срђ) и Вакх на Бојани*, Старинар XII (Београд 1961), 35—43 (са старијом литературом); I. Ostojić, o.c., 522—526; *Историја Црне Горе*, I, Титоград 1967, 441 (J. Ковачевић).

[15] R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantin*, III, *Les églises et les monastères*, Paris 1953, 466—470 (с литературом).



Сл. 8. Богдашићи, Силазак св. Духа, западна страна

именом Росаф. Честице моштију, ако не и њихов велики део, чувале су се и у манастиру Милешеви, вероватно од времена подизања цркве па све до XVI века.[16] Нису без њих били ни Которани; не зна се када су доспеле, али се налазе међу златарски украшеним моштима у ризници катедрале Св. Трипуна.[17] Дубоко укорењени у приморској средини, култови св. Сергија и Вакха су, извесно, битно утицали да се они појаве и међу општепоштованим мученицима-ратницима у цркви Св. Петра у Богдашићу.

На западном зиду певнице, уз југозападни угао, преостала је само десна половина стојеће фигуре једног светог епископа. Он је у тамноцрвеном фелону и има бели омофор украшен крстовима око врата и на прсима. Благосиља уздигнутом десном руком. Јасно је, судећи по делимичном остатку браде, да је био стар човек: она је седа, средње дужине. Многи су епископи на такав начин сликани. Није, на жалост, остао ниједан део лица по којем би се, можда, могао распознати. Само зато што је, с обзиром на опасности пловидбе морем, био посебно у Боки Которској поштован св. Никола, а и због тога што се у прекоморском Барију налазило, као и данас, основно култно место овога светитеља, може бити изнета претпоставка да је међу свецима насликаним у јужној певници богдашићке цркве био и св. Никола.

До св. епископа, на истом зиду, некада су стајала још двојица светитеља. По траговима њихове одеће, који су једино остали, као да су ту некада била насликана још двојица светих ратника. Њима је, с обзиром на површину на којој су сликани, дато почасније место од онога што га заузима св. епископ. Зато су то могли бити само они најпоштованији међу светим ратницима.

[16] Р. Грујић, *Св. Сава и мошти св. Срђа и Вакха*, Гласник Скопског научног друштва XV (1935), 357—358; *Србљак*, I, превео Д. Богдановић, приредио Ђ. Трифуновић, Београд 1970, 67.

[17] Cf. I. Stjepčević, *Katedrala sv. Tripuna u Kotoru*, Split 1938, 41, под бр. XVIII (нога св. Сергија).



Сл. 9. Богдашићи, Духови, детаљ

Кривину свода запремају фигуре из композиције Силаска св. Духа на апостоле. На источној и западној страни било је насликано по шест апостола како седе на окерним клупама с наслонима и подножницима, а испред прилично високих сивих и плавих грађевина с фасадама украшеним пиластрима, стубовима, отворима. Боље је очувана западна страна сцене, где је свих шест апостола, док су на источној само тројица. Они су обучени у хитоне и химатионе, изведене зеленеом и тамноцрвеном, плавом, океро и сивом бојом. Постављени су као да по двојица разговарају, јер су углавном окренути један према другоме. Не распознају се остаци светлих трака (пламених језика) над главама апостола као ознака да су од Духа светога добили моћ знања језика (Дела апостолска, 2). Из склопа богдашићких Духова нестали су „народи", који, почев од XI века, чине саставни део готово свих сцена с овом темом. Могли су бити насликани на горњој површини јужног зида, која се налази у истом појасу са седећим апостолима, а сада је оштећена пробијањем новијег прозора.

У случају сцене Духова почаснија је јужна страна јер су на њој размештени апостоли већег угледа од оних на северној страни. На јужној страни сцене, а на западној половини свода, насликани су као пар апостоли Петар и Павле. Њихове црте лица врло су особене, тако да се не поставља питање идентификације. Прекопута њих — опет судећи по типу лица — насликани су јеванђелисти Матеј и Марко. До њих су била, сва је прилика, још двојица јеванђелиста. Њихово бављење писањем откривају књиге што их држе на коленима или у рукама. Баш због тога што су „главни" апостоли постављени према јужном зиду, на њему се, некада, налазило средиште сцене: „народи" који су очекивали реч апостола, а можда и Богородица, која је често представљана с апостолима у Духовима, или, пак, сам св. Дух у виду голуба.[18]

То је све што је до сада откривено од живописа у Св. Петру у Богдашићу. Није извесно, пошто испитивања нису завршена, да ли ће се испод млађих слојева малтера и креча наћи још нека заостала сликана површина.

3. Програми фресака у рашким певницама

Избор и размештај фресака у јужној певници Св. Петра нису само значајни за њихово датовање већ и за праћење развитка програмских идеја важних за познавање општих уметничких схватања у Србији у XIII веку. Певница или ниски трансепт — та битна особеност рашког типа цркве — створена је у првим деценијама XIII века (Жича), да би тек после сто година изгубила своју улогу (Бањска као последњи споменик у том низу). Гледано са становишта настајања облика, она је била наследник вестибила из градитељства у Србији у Немањино време (Ђурђеви Ступови, Студеница), али и улазних тремова и различитих наткривених ходника из византијске архитектуре у XI и XII веку.[19] С гледишта функције, а то ће рећи употребе при литургијским радњама, она је била везана за све већу улогу песама и хорова у православној служби. Примећено је да су светогорски монаси у XI веку, верује се у вези с богослужбеним прописима знаменитог Атанасија Атонског, ужурбано преправљали старије цркве како би у њих могли сместити хорове а да они не сметају входовима и литијама у поткуполном простору храма за време служби. Тако је у унутрашњост *„мајке светогорских цркава"*, Протатона у Кареји, у тробродни организам уграђен крстообразни средишњи простор да би у кракове могли стати хорови. Уз цркве развијеног уписаног крста — какве су до тада били католикони манастира Велике Лавре или старог Ксенофонта — дограђене су полукружне певнице са северне и јужне стране поткуполног простора, тако да су цркве добиле изглед великих триконхосних гра-

---

[18] А. Грабар, *Иконографическая схема Пятидесятницы*, Seminarium Kondakovianum, II (Prague 1928), 223—238 (где се разматра утицај стилских схватања на развитак иконографског типа); *Lexikon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von E. Kirschbaum, III, Rom—Freiburg—Basel—Wien 1971, 415—423 (са старијом литературом).

[19] Cf. G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris 1916, 167—172; id., *L'ancien art serbe, Les églises*, Paris 1919, 54—56; М. Васић, *Жича и Лазарица*, Београд 1928, 40—42. Cf. и Ђ. Бошковић, *Архитектура средњег века*, Београд 1962², 275, нап. 27, и стр. 280, нап. 31; В. Ј. Ђурић, *Свети Сава и програм рашког храма*, Сава Немањић — Свети Сава, Историја и предање, Београд 1979, 234—236.

ђевина. То је пресудно утицало на скоро све најважније католиконе на Светој Гори.[20] Када је Сава Немањић почетком XIII века преносио у Србију многе светогорске обичаје, тј. пресађивао „образ Свете Горе", он је одредио да се у Жичи сагради грађевина која би била узор за потоње цркве: вестибили Немањиних задужбина послужили су као подстицај да се у њих угради светогорска функција; одбачени су, наиме, ранији бочни улази, а њихов простор је одређен за смештај хора. Тако је исказана зависност од српског градитељског предања, а унесена је новина битна за обављање тек прихваћених литургијских радњи.

Зидно сликарство у рашким певницама још није било предмет свестранијег испитивања. Нису чак разматране ни промене које је током једног века доживљавао програм украшавања, а још је прерано очекивати да ће се открити сви узроци тих промена. Најзад, однос програма фресака у певницама и функције простора биће, свакако, једно од поља испитивања које ће ускоро ући у видокруг истраживача. Још стоје тешкоће на путу да се оцртају програмске промене током времена јер је већи број рашких споменика изгубио првобитне фреске из певница или су оне, као и у случају Богдашића, само делимично сачуване; тешко је закључити како је изгледала неокрњена целина. И поред тога, за почетак испитивања важно је стећи макар и груб увид у теме које су преовладавале у певничком зидном сликарству у Рашкој у XIII веку.

Непознато је светогорско зидно сликарство што се у време појаве већих хорова налазило у певничким просторима. Најранији очувани примери су тек из око 1300. године. Може се само веровати да је св. Сава њихов првобитни програм пренео у Србију када је, по преносу очевих моштију из Хиландара, заједно с браћом пришао украшавању Студенице. Он тада није могао утицати на изглед студеничког здања јер је оно било довршено пре његовог повратка, али је, свакако, одиграо најважнију улогу при одабирању тематике за живопис који је довршен 1208—1209. године. Због тога су посебно драгоцени остаци првобитног сликарства у вестибилима.

Вестибили подигнути у Немањино време нису били само бочни пролази у средишњи део храма, већ су имали и неку посебну улогу јер се у Студеници, на њиховим источним зидовима, налазе полукружне нише, као да је у питању нека врста олтара у капелама. За сада није јасна њихова намена, мада фреске указују на то да се у студеничком северном вестибилу прослављао Христос а у јужном Богородица. Живопис из раног XIII века је добрим делом остао у јужном вестибилу, док у северном највећи део сликаних површина потиче из XVI века. У јужном вестибилу на источном зиду је Богородица с малим Христом у ниши (XVI в.), с једне њене стране је старији, ћелав светитељ који руком на њих указује (XIII в.), а с друге је познати византијски песник Андрија Критски (XVI в.). На западном зиду стоје, сви насликани у XIII веку, песници и писци византијског света који су, као и Андрија Критски, у својим делима прослављали посебно Богородицу: Јован Дамаскин, Јосиф Химнограф, Теофан Нацртани, Теодор (вероватно, Нацртани, Теофанов брат) и св. Нил (може бити Калабријски, али и Синајски). Од песника је у северном вестибилу остао само Козма Мајумски (насликан у XIII в.), док су сви други светитељи, ту окупљени око Христа, смештеног у ниши, измењени, тако да није извесно да чувају првобитну идеју целине.[21]

Чињеница да су у Студеници у вестибилима били насликани песници као да указује на могућност да су, иако стешњени, ту могли у XIII веку бити смештени мали хорови. Они су, кроз појање тропара и канона, као и песници кроз своје стихове, прослављали на свакој литургији Христа и Богородицу. Могло се десити, чак и да хорови нису били у студеничким вестибилима, да је св. Сава у њих унео програм светогорских певница, које су се на сличним местима налазиле у цркви. Чини се да сликарство Нереза, из 1164. године, чува успомену на однос певница и слика песника на зидовима око појаца. Наос нереске цркве изнутра је крстообразан, тако да су певнице свакако биле у бочним крацима поткуполне просторије. Ту су, у доњој зони, насликани св. монаси, а међу њима, цео северни зид, уз који је, вероватно, стајао хор, заузима пет фигура најзнаменитијих византијских песника: Козме Мајумског, Јована Дамаскина, Теодора Студита, Јосифа Химнографа и Андрије Критског.[22] У Студеницу је, очевидно, пренесен раније успостављен однос појаца у певницама и слика састављача текстова које су појци произносили. Већ је прошло више од два века како се пред појцима налазио рукописни Октоих с песмама оних чије су се слике налазиле на зиду око хора.

У Жичи је око 1220. године промењен целокупан програм декорације певница, што је дуго утицало на потоње споменике рашке школе. Уместо песника, сада су се у певницама нашле стојеће фигуре дванаесторице апостола.[23] Жичу је, у

---

[20] P. M. Mylonas, *Les étapes successives de construction du Protaton au Mont Athos*, Cahiers archéologiques 28 (Paris 1979), 146—152 (са старијом литературом); id., *Le plan initial du catholicon de la Grande-Lavra au Mont Athos et la genèse du type du catholicon athonite;* ibid., 32 (1984) 89—112, passim. Cf. *Историја српског народа*, I, Београд 1981, 391 (В. J. Ђурић). О улози хорова у појави ниских трансепата и бочних конхи први G. Millet, *L'ancien art serbe*, l.c.; M. Васић, l.c.

[21] Идентификација светитеља у јужном вестибилу може се извршити по једва читљивим остацима натписа уз њихове главе. У северном вестибилу, поред имена песника Козме, читају се, на познијем живопису, имена следећих светитеља: Прокла цариградског патријарха, Евстатија архиепископа Антиохијског, Григорија Паламе архиепископа Солунског и (Лава?) Философа, византијског песника (?). Присуство Григорија Паламе, достојанственика солунске цркве из XIV в., највише указује на измену првобитног програма у вестибилу, приликом обнове живописа у XVI веку. И све сцене из Старог завета или она о Страдању четрдесеторице мученика — у сводовима и горњим зонама оба вестибила — из XVI су века.

Углавном, на првобитном слоју живописа насликани су славни византијски песници и књижевници који су живели између VII и X века и чије су творевине постепено ушле у православну литургијску праксу. Обимна је литература њима посвећена. Ми указујемо на два рада каталошке природе, у којима је старија библиографија: C. Emereau, *Chymnographi byzantini,* Echos d'Orient, 21 (1922), 267—271 (Андрија Критски); ibid., 22 (1923), 20—22 (Козма Мелод); ibid., 23 (1924), 280—282 (Јосиф Химнограф); ibid., 24 (1925), 164—166 (Нил Калабријски); ibid., 25 (1926), 179—182 (браћа Теофан и Теодор „Нацртани"); R. Cantarella, *Poeti bizantini,* II, Milano 1948, 135 (Андрија Критски), 142—143 (Јован Дамаскин), 146 (Козма Мелод), 156 (Теофан Нацртани), 160 (Јосиф Химнограф), 170—171 (Лав Филозоф).

У погледу идентификације двојице књижевника на источном зиду постоје извесне дилеме. Св. Теодор нема посебан епитет, али зато што стоји уз Теофана претпостављам да је у питању његов брат. Да је у питању други славни св. Теодор књижевник, Теодор Студит, он би био одевен у ризу украшену пришивеним крстом на грудима, што овде није случај.

Св. Нил, крајња фигура с јужне стране, не мора бити св. Нил Калабријски, оснивач Гротаферате и књижевник, него св. Нил Синајски, светитељ ранохришћанских времена, који се, такође, бавио књижевношћу; они имају сродан иконографски изглед.

[22] Њихов поредак је наведен од правца олтара према западу. И њихова имена се једва читају, тако да нису до сада били идентификовани.

[23] Б. Живковић, *Жича, Цртежи фресака,* Београд 1985, 8—10.



Сл. 10. Богдашићи, св. Теодор Стратилат, детаљ

погледу представа апостола, изгледа следила Милешева, чије фреске потичу из треће деценије XIII века. У обе певнице остало је по неколико апостола.[24] Изгледа да је такав поредак трајао до Сопоћана,[25] а онда су наишле извесне промене. У Сопоћанима је у певницама, поред апостола, још понеки њихов следбеник, али и три стојеће и две попрсне фигуре светих лекара: Кузмана, Дамјана, Пантелејмона и две без натписа.[26] Те допуне биле су знак да наступају друкчији захтеви.

И заиста, два споменика из осме и последње деценије XIII века, Градац и Ариље, потврђују да су оне биле дубоке и да су задуго одређивале распоред светитеља у доњем појасу поткуполног простора. Градац пружа увид само у остатке тематике у јужној певници. На већим и мањим осликаним површинама може се разабрати да се ту некада налазио строј стојећих светих ратника, а не неке друге фигуре.[27] Ариље пружа боља обавештења јер је сачувано више фресака. У северној певници су били свети ратници и првомученик Стефан (уз још понеког светитеља), а у јужној је остао потпун програм: св. Ахилије, патрон храма, св. Јован Претеча као анђео, један непознат епископ (источни зид), Антоније Велики, Јефрем Сирски (у медаљону), апостоли Петар и Павле (јужни зид), Константин и Јелена, као и Јован Златоусти (западни зид).[28] У њега још улазе Богородица с малим Христом и арханђео Михаило, који су насликани на бочним странама јужног пара поткуполних пиластара, али су у истој зони са осталим стојећим светитељима у певници.

Када је, почетком XIV века, у српском градитељству нестало ниских трансепата, јер је уведен нов тип цркве, у доњем појасу средишњег простора остао је низ фигура које су припадале различитим зборовима светитеља, с тим што су свети ратници заузели највише површина. А када су, поткрај XIV века, певнице поново укључене у црквени простор, ратници су се у њима сасвим усталили и, с малим изузецима (на пример, Св. Андрија на Трески, Нова Павлица), остали ту до краја средњега века.

И поред непотпуне документације извесно је да је програм живописа у рашким певницама прошао кроз три раздобља. После уводног периода, када је, изгледа, била успостављена дубља повезаност живописа и намене простора, уследило је четрдесетогодишње преовладавање програма с апостолима као главним садржајем, а затим је преимућство дато ономе у којем су св. ратници највише заступљени, али који подразумева и присуство представника других зборова светитеља: апостола, епископа, монаха, врача. Фреске у јужној певници цркве Св. Петра у Богдашићу припадају трећем раздобљу, које обухвата последњу четвртину XIII века. Као у Градцу и Ариљу, на њима су претежно заступљени свети ратници, а као у Ариљу, и свети мученици и епископи. То је, свакако, један од битних разлога што се настанак фресака у Богдашићу може довести у непосредну везу с подизањем грађевине. Обичај је био да се после зидања цркве оставе зидови на миру неколико година како би се слегли и осушили, па се тек онда приступало њиховом живописању. Зато би се могло сматрати да је осма деценија XIII века највероватније време када је Св. Петар био осликан.

4. Стварање програма

Због чега је долазило до промена у програму живописа у рашким певницама одговор лежи, по свој прилици, у појачаном утицају литургијске праксе на зидно сликарство, али је, за сада, немогуће дати потпуно задовољавајуће објашњење. Уочљиво је, ипак, да се у олтарском програму, поред ранијих тема, какве су биле старозаветне сцене, које су имале новозаветно, посебно евхаристичко значење, у XI и XII веку јављају и сцене што су илустровале евхаристичке радње, као што су то Причешће апостола или Служба архијереја

---

[24] С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1971², 76 (цртеж под бр. 5), 77 (цртеж бр. 6).

[25] Млађи живопис у јужној певници Мораче, из друге половине XVI в., као да је сачувао предање: сви су они ту насликани као стојеће фигуре у доњем појасу. Cf. С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614*, Нови Сад 1965, 175.

[26] Б. Живковић, *Сопоћани, Цртежи фресака*, Београд 1984, 18, 19.

[27] Ђ. Бошковић — С. Ненадовић, *Градац*, Београд 1951, 8 (само помињу остатке светих ратника у јужном трансепту). Б. Живковић, који припрема издавање цртежа фресака из Градца, има довољно доказа да су у јужној певници били све сами ратници, док се у северној није ништа очувало. У цркви Св. апостола у Пећи, чији је живопис био нешто старији од градачког, негде средином XIV века стављена је нова декорација. Том приликом су у јужној певници били насликани свети ратници и св. Сава српски, а у северној певници св. монаси и св. Симеон Немања. Међу св. монасима могли су бити насликани и византијски песници. Ако је у Пећи био поштован стари распоред, онда је могућно да су и у Градцу, у северној певници, били насликани св. монаси. За Св. апостоле у Пећи cf. Д. Тасић, *Живопис певничких простора цркве Св. апостола у Пећи*, Старине Косова и Метохије IV—V (Приштина 1968—1971), 233—267.

[28] Б. Живковић, *Ариље, Распоред фресака*, Београд 1970, 9 (цртеж 20 и 21), 10 (цртежи 22—24).

(Поклоњење жртви).[29] Због тога су неке раније теме, нарочито ако су у питању цркве средњих или мањих размера, померене у споредне просторије уз наос, као што су то певнице. Тако су у горњим појасевима студеничких вестибила насликане старозаветне сцене: Жртва Аврамова, Жртва Каина и Авеља, Три Јевреја у пећи, Уздизање св. Илије на небо, Покајање Давидово. Оне могу послужити само као посредни сведоци: настале у XVI веку, говоре, без сумње, о истим решењима из раног XIII века.[30] У Милешеви је остао траг Покајања Давидовог у јужној певници, у Сопоћанима су у своду исте певнице делови Св. Тројице у виду у којем се појављују у Гостољубљу Аврамовом.[31] Знатан број овде набројаних старозаветних сцена био је већ у XI веку, као на пример у Св. Софији у Охриду, па и у неким другим, старијим споменицима, смештен у сводовима и на зидовима олтарског простора. С њима је у певнице пресељена и сцена Страдања четрдесеторице севастијских мученика на залеђеном језеру (Студеница, Милешева, Сопоћани), која се у XI или XII веку налазила у апсиди или на своду проскомидије, у шта нас уверавају живописи из Св. Софије у Охриду или из Водоче код Струмице.[32] Истина, тамо где се предање чврсто одржавало, као што је то случај у живопису Св. апостола у Пећи, знатан број старозаветних сцена које су се у раније доба налазиле у главном олтарском простору добиле су место у проскомидији, а нису пребациване у бочне певнице.[33]

Међу теме истиснуте из олтара треба убројати и стојеће свете апостоле. У многим црквама са сликарством византијског уметничког језика, насталим између X и XII века, били су у апсиди, окупљени око Богородице с Христом или око медаљона с крстом, мада се срећу и у неким другим видовима. Мозаици Венета (Св. Марко у Венецији, Торчело, Св. Јуст у Трсту), зидне слике у Задру (Св. Кршеван, Св. Петар Стари), сицилијански мозаици (Чефалу, Монреале), римски апсидални украс (Св. Павле изван зидина), грузијске фреске (међу многима оне у Атени, Хахули и Ошки), кијевски мозаици (Св. Михаило) и српски живопис који непосредно претходи Жичи, онај у цркви Св. Петра код Новог Пазара — садрже у олтарском програму, на истакнутом месту, поређане једне уз друге, фигуре апостола. Било их је, на истом месту, и у зидном сликарству Цариграда, јер се само његовим утицајем може објаснити тако широка распрострањеност једног посебног олтарског програма. Низ апостола је, негде током XII века, заменила сцена Причешћа апостола.[34]



Сл. 11. Сопоћани, апостол из Причешћа, детаљ

Отприлике од времена краља Уроша I почело је у српским црквама и потискивање општехришћанских светитеља из доњих појасева западног дела храма. На тим местима разгранавала се владарска и светачка идеологија династије Немањића и Српске цркве. У Студеници су Немања и синови заузимали прилично скромну површину на јужном зиду западног травеја храма. У Милешеви су Стефан Првовенчани с Немањом, Савом и својим синовима, поред површине која је била и у Студеници одређена за ктитора, добили више од четвртине површина у припрати, које су раније биле одређене за стојеће светитеље-монахе. Да би монаси-свеци могли бити насликани у задовољавајућем броју, успостављен је изнад стојећих фигура низ великих попрсја. Зидови сопоћанске велике припрате омогућили су сликање обимног програма, тако да га није било потребно сводити. У Градцу и Ариљу морало је доћи до престројавања. У првом је цео доњи појас у западном травеју био одређен за српске теме, идеолошке и култне, а у другом, поред западног травеја, и доњи појас у припрати слави династију, њене чланове и Српску цркву с њеним архијерејима и епископима.[35] До тог времена су се у западним деловима српских цркава ширили зборови стојећих св. ратника и других мученика, па и монаха. Ваљало их је свести, у последњим деценијама XIII века, само на главне представнике појединих светачких зборова и преселити их у певнице, укидајући у њима места за пун број апостола. Тако су ту остала само двојица првоапостола, па су њима додати други свеци који су морали бити пресе-

[29] Cf. за Причешће апостола, од XI века у апсидама цркава: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst,* herausgegeben von K. Wessel, Lief. 2, Stuttgart 1963, Sv. Apostelkommunion (са старијом литературом). За Поклоњење архијереја: Ch. Walter, *Art and ritual of the byzantine church,* London 1982, 200—203, 205—207 (с одабраном литературом); S. Djurić, *Some Variants of the officianting Bishop from the End of the 12th and the Beginning of the 13th Century,* XVI internationaler Byzantinistenkongress, Akten II/5, Wien 1982, 481—489.

[30] Cf. Б. Петковић, *Манастир Студеница,* Београд 1924, 52—54; С. Петковић, *о.с.,* 168.

[31] За Милешеву: С. Радојчић, *Милешева,* 76. За Сопоћане: Б. Живковић, *Сопоћани, Цртежи фресака,* 19.

[32] Cf. G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines,* Paris 1969, 117—121 (са старијом литературом и са набројаним примерима из Кападокије, где су четрдесеторица мученика такође у олтару).

[33] J. Радовановић, *Иконографија фресака протезиса цркве Светих апостола у Пећи,* Зборник за ликовне уметности 4 (Нови Сад 1968), 25—61.

[34] Cf. V. J. Djurić, *L'influence de l'art vénitien sur la peinture murale en Dalmatie jusqu'à la fin du XV^e siècle,* La Venezia e il Levante fino al secolo XV, II, Firenze 1974, 141—144 (с примерима и старијом литературом).

[35] Cf. цртеже живописа у: С. Радојчић, *Милешева;* Ђ. Бошковић — С. Ненадовић, *Градац;* Б. Живковић, *Ариље.*

љени било из олтара (епископи), било из западног дела цркве (ратници, врачи, велики монаси, Константин и Јелена).

Развитак литургије и снажење њеног утицаја на религиозно сликарство, с једне стране, уздизање династије Немањића и васпостављање њихових култова, као и снажење Српске цркве, с друге стране, нужно су довели до промена у распореду фресака у доњем појасу рашких цркава из XIII века. У томе је, вероватно, само део објашњења и за смене светитеља на зидовима рашких певница.

Иако су биле под притиском тематике из суседних просторија храма, певнице су, ипак, дуго одржавале програм затворених целина, у почетку с мелодима, а касније с апостолима. Тек пред крај XIII века светитељи су били доведени у, на изглед, случајан и, чини се, чудан однос. У Ариљу као да необразложено стоје Константин и Јелена поред апостола Петра и Павла, а ови, опет, уз монахе Јефрема и Антонија Великог. Није јаснији ни спој Јована Претече и св. Ахилија, мада у ариљским певницама постоје и друга несугласја у насликаном светитељском низу. Окупљање најистакнутијих „представника" светитељских зборова у једну целину, на први поглед без неке одређеније идеје, није било својствено само рашким певницама пред крај XIII века. Један пример из XI—XII века из Св. Катарине на Синају веома је, у том погледу, с њима сродан. На икони Распећа, по ивицама око средишњег поља, насликани су медаљони с попрсјима: Јована Крститеља, двојице арханђела, двојице првоапостола, двојице најистакнутијих литургичара (Златоустог и Василија), двојице знаменитих отаца цркве (Григорија и Николе), четворице најомиљенијих светих ратника, двојице светих столпника с именом Симеон, двеју мученица (Катарине и Христине). Објашњење најпознатијег испитивача синајских икона К. Вајцмана за необичан избор и склоп гласи: „*Овај поредак одговара распореду интерцесионе молитве у литургији и типичан је пример за то како се у средњовизантијској уметности литургијски елеменат утврдио као најјачи покретач и како је особито сликарству икона дао свој печат*".[36] *Intercessio* или ходатајствена молитва била је од давнина саставни део канона евхаристије на литургији. Свештеник се до данас у њој моли за целокупну цркву, помињући зборове праотаца, отаца, патријараха, пророка, апостола, мученика итд., поименце наводећи Богородицу, Јована Претечу, светитеља који се слави у дан када се литургија врши, а затим долазе на ред свештенички чин, владари, верници. Та молитва је веома снажно утицала на образовање молитава проскомидије, која већ од XI века има облик сличан данашњем. На проскомидији, приликом вађења просфоре за причешће, делови исеченог хлеба се, уз молитву, намењују појединим светитељима или читавим њиховим зборовима.[37]

Довођење у везу поретка светитеља у ходатајственој молитви или у проскомидији с одређеним низовима светитеља на иконама или у доњим појасевима фресака један је од могућих приступа при објашњавању програма фресака у средњовековним црквама. Сликарство није никад било тачан одраз поменутих литургијских молитава: у малим црквама оно има ужу тематику од помена у молитвама, а у већим ширу. Кад је реч о светитељима у певницама Градца, Богдашића или Ариља, њих је, свакако, мање него њихових помена у молитвама, али је ређање различитих светитељских ликова могло бити одређено идејама садржаним у молитвама проскомидије и канона евхаристије. Потискивања светитељских фигура из олтара и из западних делова храма ка рашким певницама сужавало је избор на најистакнутије „представнике" зборова, а њихово постављање једних уз друге условљавале су и оправдавале поменуте молитве, јер су их доводиле у литургијски поредак.

Избор светитеља за певничке целине у последњим деценијама XIII века није морао обавезно бити исти. То се већ види из поређења Градца, Ариља и Богдашића. Важно је било да су ту „представници" зборова светих, али је њихов избор зависио од развијености одређених култова у некој средини. Посебно се то односило на свете епископе и мученике, чија се популарност мењала од подручја до подручја. У Богдашићу је, на пример, упадљиво присуство св. мученика Срђа и Вакха у певници, који су, иначе, у другим српским црквама из XIII века на мање почасним површинама, у средњим појасевима фресака.[38] Већ

Сл. 12. Богдашићи, св. Сергије (?), детаљ



[36] K. Weitzmann — M. Chadzidakis — K. Miatev — S. Radojčić, *Ikone sa Balkana*, Beograd—Sofija 1970, стр. XII и LXXV, сл. 21.

[37] Литература о овим молитвама је врло обимна. Cf. само Архимандрит Киприан, *Евхаристия*, Париз 1947, 144—160, 286—298; H.-J. Schulz, *Die byzantinische Liturgie*, Trier 1980, 70*—76*, 113—118, 162—164, passim (са старијом литературом). О њиховој могућој улози у неким другим темама српског живописа у средњем веку размишљао је Ј. Радовановић, *Српски епископи у композицији Служења св. литургије у манастиру Сопоћани*, Зборник за ликовне уметности 19 (Нови Сад 1983), 60—62; id., *Монаштво и мучеништво у сликарству манастира Хиландара и Пећке патријаршије*, Actes du V^{e} Congrès international d'études sud-est européennes, Belgrade (у штампи).

[38] Cf. на пример Ариље као временски најближе Богдашићу: Б. Живковић, *Ариље*, 12, сл. 32 и 40.

и само спуштање светитеља са висине зидова ка вернику значило је повећано поштовање. Разлози за то су свакако лежали у изузетној омиљености која се у средњем веку ширила источном јадранском обалом.[39] Па и низање светих ратника у Богдашићу, међу којима је, свакако, био и славни Димитрије Солунски, с мученицима Сергијем и Вакхом, а ових, опет, с епископима, од којих је један морао бити св. Никола, говори о избору извршеном према укусу приморских верника. Већ у XI веку учињен је сличан подухват — неки Тивћанин Албелин ђакон, син Берголинов, посветио је своју цркву св. Срђу, св. Димитрију и св. Николи.[40] Нема сумње да је њихова популарност на превлачком властелинству у XIII веку учинила да се унесу у програмски „модел" рашких певница, тада тек створен.

Потискивањем из олтарског простора или западног дела цркве доспела је у програм певница и сцена Силаска св. Духа, што се одразило у Богдашићу. Њено место у програму цркава из средњовизантијског доба најчешће се налазило у олтарским слепим калотама, на своду у неком од олтарских травеја или на тријумфалном луку.[41] Ређе је бивала на сводовима у западном делу.[42] Неки посебан грађевински или програмски разлог морао је постојати у Богдашићу за њено „исељење". Он ће остати непознат. Али, за „усељење" у певницу, поред тога што је свод погодна површина да прими склоп композиције Силаска св. Духа, могао је постојати и какав други разлог. Можда: успомена на претходни „боравак" апостола у рашким певницама? У средњовековној цркви се држало да су Духови „колективни празник апостола".[43] Он је, у исто време, обележавао рођење хришћанске цркве.

Очевидно је да је у Богдашић допро програм певничке декорације створен и раширен у Рашкој у последњој четвртини XIII века. Био је погодан нарочито за цркве средњих и мањих размера јер је преко сликаних појединачних „представника" славио све хорове светитеља; омогућавао је, дакле, свеприсутност и пуноћу приказа земаљске цркве на невеликим зидним површинама; остављао је места за литургијске сцене у олтару, као и за могућно представљање српског двора или чланова Зетске епископије у западном делу храма.

5. Стил

Разматрање иконографије, садржаја и програма сликарства у Св. Петру у Богдашићу открило је време његовог настанка и његову саживљеност с идејама у уметности што се неговала у средиштима српске духовности у XIII веку. Зетска епископија је била једно од њихових окриља, али је њена улога била и у томе да међу верницима одржава култ омиљених светитеља на свом подручју, какви су били св. Срђ и Вакх, а то је, у погледу црквеног сликарства, значило да им ликове што ближе принесе погледу и срцу молећих људи. Особине стила фресака у Св. Петру могу учврстити закључке о њиховој старини и припадности радионици уметника из унутрашњости Србије, јер се оне знатно разликују од истовремених дела на источној обали Јадрана. Поред тога, њихова висока уметничка вредност дозвољава да се упореде с најлепшим остварењима у Србији из XIII века.

Заиста, односи бојених површина и основне хармоније у Богдашићу највише одговарају сликарству у Сопоћанима и Градцу. Ту је преовлађујуће сучељавање зелене и тамноцрвене боје која нагиње љубичастој. Готово исто толико су заступљени складови окера и тамноплаве или тамноплаве и зелене, који постоје и у оба наведена споменика из околине рашке престонице. Само, пурпурна боја у Сопоћанима је чистија и звучнија но у Градцу и Богдашићу.[44] Већ они споменици у Србији што су настали нешто касније — Ђурђеви Ступови и Ариље — или нешто раније, као Пећ, не негују хармоније које су заступљене у Сопоћанима, Градцу и Богдашићу. Палета у Пећи је у целини хладнија, а у Ђурђевим Ступовима и Ариљу знатно топлија.[45] Богдашић се, заједно са истовременим великим задужбинама у Србији, држи равномерне заступљености топлих и хладних боја на широким површинама светитељских драперија, што доприноси осећању класичне уравнотежености целине.

Позадина на фрескама у Богдашићу је тамноплава, готово црна, па се разликује не само од жуте или златне у Сопоћанима и Градцу већ и од позадина у читавом низу других споменика у Србији из XIII века, где је на већини зидних платна позадина жута. Само Жича, Пећ, Ђурђеви Ступови и Ариље — да наведемо неколико најзначајнијих — развијају сцене и сликају фигуре на тамноплавој позадини.[46] Велике краљевске задужбине су чак и блеском злата са позадина очаравале вернике, сведочећи о богатству и раскоши својих ктитора. У већини храмова у којима су се налазила црквена средишта — Архиеписко-

[39] Уп. напомене 14—17 и текст уз које иду.

[40] J. Ковачевић, *Средњовековни епиграфски споменици Боке Которске*, Споменик САН, CV (Београд 1956), 8—9; *Историја Црне Горе*, I, Титоград 1967, 328, 440, 441 (J. Ковачевић); R. Mihaljčić (Redaktion L. Steindorff), *Namentragende Steininschriften in Jugoslawien vom Ende des 7. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts* (Glossar zur frühmittelalterlichen Geschichte im ostlichen Europa, Beiheft Nr 2) Wiesbaden 1982, стр. 90, Nr 138 (са старијом литературом).

[41] Ch. Walter, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970, 199—213, passim; O. Demus, *Probleme byzantinischer Kuppel-Darstellungen*, Cahiers archéologiques, XXV (Paris 1976), 101—108, passim. Cf. и E. Diez and O. Demus, *o.c.*, план на стр. 119 и fig. 7 (Св. Лука у Фокиди, мозаици из XI в. у олтарској слепој калоти); T. Minisci, *Santa Maria di Grottaferrata*, Grottaferrata 1976³, 44—47 (Гротаферата, византијски мозаик Духова на тријумфалном луку из око 1200. године); K. M. Skawran, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, Pretoria 1982, 34—35, passim (с примерима из живописа XI и XII в. у Грчкој и с литературом); A. Stylianou and J. A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, London 1985, 55 (фреске на своду олтара у Какопетрији из XI в.). Силазак св. Духа на апостоле одиграо се, према хришћанској традицији, у „Горњици" на брду Сиону у Јерусалиму. Још у XII веку у апсиди „Горњице" налазио се мозаик са сценом Духова; cf. K. Weitzmann — W. C. Loerke — E. Kitzinger — H. Buchthal, *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princenton 1975, 94 (с наведеним изворима).

[42] E. Diez and O. Demus, *o.c.*, план на стр. 123 (Неа Мони на Хиосу, мозаици XI в. — Духови у јужном травеју припрате); P. Toesca, *Mosaïques de Saint-Marc*, Paris 1959, 10 et. fig. pag. 7 (Св. Марко у Венецији, мозаици из око 1200. год. — Духови у западној куполи); K. M. Skawran, l.c.; S. Pelekanidis — M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens 1985, 24, бр. 152 на плану (фреске у Св. врачима у Костуру с краја XII в. — Духови уврх западног зида у припрати), 68, бр. 33 (фреске из око 1260. у Мавриотиси у Костуру — Духови уврх западног зида у наосу). У Жичи и Пећи Духови су, из посебних разлога, у горњим појасевима поткуполног простора: cf. В. J. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1975, 37—38, 195—196 (са старијом литературом).

[43] Cf. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II, Paris 1957, 593, 594.

[44] Cf. В. J. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 64—65 и слике; Градац се ретко репродукује у боји.

[45] За Пећ cf. В. J. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, т. у боји XXII—XXIV; Ђурђеви Ступови и Ариље такође се ретко појављују у репродукцијама у боји.

[46] Cf. С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 32—73, passim; В. J. Ђурић, *Византијске фреске*, 31—44.



Сл. 13. Сопоћани, св. Јован

пија и епископије — тамноплавом позадином фресака вероватно се желела дочарати мистична атмосфера, која је више одговарала духу високих црквених кругова и монаштва. И у једнима и у другима радили су сликари истих естетичких и стилских особина. Двојења је тада било само у боји, у општем изгледу целине. Епископ зетски Неофит следио је обичаје свога доба: поручио је дело код сликарâ који су били равни онима што су радили за њему савременог владара, али је тамном позадином фресака унутрашњост богомоље озвучио као и његове црквене старешине или истовремене владике.

Главе стојећих светитеља у Богдашићу више су налик на оне у Сопоћанима него у Градцу.[47] Тамнозелене сенке нешто су уже од светлоокерних површина, на којима је тек гдекоји одсјај светлости нанесен белом мрљом или линијом. Супротстављање светлог и тамног је врло снажно, а њихово смењивање нагло, мада су прелази сливени. Код апостола у Духовима постоји извесна грубост; прелаза готово нема. Лица су, нарочито код млађих, стојећих светитеља овална, чак месната, с малим, пуним и чулним уснама, а с доста истакнутим носем. Врат је увек дугачак, снажан, обао. У Богдашићу су приметно појачани, у односу на Сопоћане и Градац, нагласци светлости нанесени помоћу белих линија. То се нарочито види на добро очуваним главама св. Срђа и Вакха. Особене су две паралелне линије које теку грбином носа, што се среће и на неким светитељским главама у Ариљу (па и на портретима краљева Драгутина и Милутина). Нос светитеља у Сопоћанима и Градцу обично је био осветљен белом широком површином дуж најистакнутијег дела. У суштини, античка лепота и снага младића, а мудрост стараца су оно што у Богдашићу као и у Сопоћанима даје основно обележје представама светитеља.

Драперије, међутим, и по нацрту и по улози, имају више сродности с онима у Градцу.[48] Нису затегнуте, набрекле и не увеличавају телесне облике као у Сопоћанима, већ присније приањају уз мање бујна тела. Стога њих не одликује „барокно" претеривање и узвитланост, него ритмичко слагање набора и мелодичност, што више подсећа на градачко или ариљско сликарство. Планови на њима су уситњенији, јер су набори гушћи, а упадице светлости и сенке разбијају веће целине. Већ је стишан, кроз драперију и покрет који она прати, патетични звук шездесетих година XIII века у корист извесне класицистичке одмерености, чије је време било у наступању.

Кулиса сликане архитектуре иза фигура што седе у сцени Духова у сразмери је с њима како то одговара последњим деценијама XIII века. Оне су толико високе да се чини као да су светитељи смештени у знатно природнију средину но што је то случај с онима на фрескама насликаним пре Сопоћана. То је однос какав се појавио у сопоћанском Успењу.[49] Чланови или делови насликаних грађевина у позадини су готово исти као у Сопоћанима, иако здања својим општим изгледом не личе.

Битни саставни делови богдашићких слика указују, управо, на седамдесете године XIII века као на време када су фреске најпре могле бити изведене, а начин њиховог исликавања најсроднији је ономе који су упражњавали сликари што су, за краља Уроша I и краљицу Јелену, украшавали њихове задужбине, Сопоћане и Градац. Говорили су они монументалним језиком слике какав се ван српских земаља ретко сретао у то време.

Ваља, најзад, кад је већ реч о стилу богдашићког живописа, белешком пропратити и једно посебно решење што га је сликар оставио постављајући у свод певнице сцену Силаска св. Духа, јер оно указује на нека од наслеђених кључних знања овог истакнутог уметника. Уметници средњовизантијског доба трудили су се да неколико сцена из циклуса Великих празника на којима се приказују окупљени апостоли — као што су то, на пример, Вазнесење или Духови — тако сместе у црквени простор, у кубе, калоту или на супротне стране свода, да се добије што стварнији изглед датог догађаја. У кубету или калоти размештени у круг, а на своду у две наспрамне скупине, апостоли у Вазнесењу гледају Христа како се изнад њих уздиже на небо, а у Духовима како се на њих с висине спуштају пламени језици. Распоредом основних чланова композиције опонашан је реалан простор некадашњег догађаја. То мешање стварног и насликаног, на овај начин, одводило је византијског сликара од оних тражења перспективних и других просторних решења на слици ка којима су стремили западноевропски сликари у средњем веку.[50] На слици се није тражила илузија простора; слика је решавана у простору, постајала жива позорница збивања. Било је то својеврсно „сликарство призора", какво остварују и неки данашњи српски уметници (Мића Поповић, на пример).

---

[47] Cf. на пример апостоле Тому и Јована из Сопоћана (В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, т. XLVII и XLVIII) и претпостављене светитеље Теодора Стратилата и св. Сергија из Богдашића.

[48] Cf. Ђ. Бошковић — С. Ненадовић, *o.c.*, т. XXX/1 (јеванђелиста), а у Богдашићима апостоли из Духова.

[49] Cf. В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, т. XXVII.

[50] О овим проблемима размишљао је O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration, Aspect of Monumental Art in Byzantium*, London 1953², посебно 81—84. Раније је и А. Грабар, *Иконографическая схема Пятидесятницы*, 223—239, пратио утицај смештаја сцена и њиховог стила на иконографију Духова.



Сл. 14. Богдашићи, св. Вакх (?), детаљ

Средином XIV века, тачније 1346. године, упутио је папа Климент VII цару Душану писмо у којем се помиње низ цркава које су раније биле католичке, а које је Српска црква преотела заједно с имањима. На том списку налази се и Св. Петар на Градцу.[51] Претпоставља се, мада без иједног другог извора, да је од XI века, када је подигнута, па све до почетка XIII века припадала бенедиктинцима.[52] Ако би то било истина, онда би се испод садашњег здања морали наћи старији темељи, јер су најстарији делови данашње цркве свакако из зрелог доба рашког градитељства.

Ова и сличне просторне конструкције у византијском зидном сликарству стављале су у посебан положај човека у цркви. Нашавши се, на пример, у богдашићкој певници, верник није био хладан посматрач слике, већ је, будући у средини догађаја, окружен са три стране светитељима просветљеним св. Духом, постајао учесник у догађају, сведок збивања. Мењајући место у храму, пролазио је, укључен на сличан или нешто друкчији начин, кроз битне епизоде из историје своје цркве. Византијски сликари су се, због тога, дуго служили једном пронађеним решењима за сцене на црквеном зиду, иако су се смењивала стилска раздобља са својим посебним обележјима. Кроз Силазак св. Духа богдашићки мајстор је показао да припада старом уметничком стаблу дуговековног искуства.

6. Прелазак цркве у католички култ

О судбини цркве Св. Петра у Богдашићу током средњег века веома се мало зна изван времена у којем је подизан и живописан садашњи храм.

Исто тако није јасно шта се после пропасти српског царства све збивало с овом али и с неким другим црквама у Боки, када су се почели мењати господари. По доласку млетачке власти, крајњи циљ је био да се што више потисне православље, да у њима старе свештенике Српске цркве замене нови, латински, а храмови да се ставе под управу Которске бискупије. Та делатност је нарочито била жива у шестој деценији XV века. Из неких података два века млађих излази да је 1451. године било издато наређење да се сви православни протерају из Богдашића и Кавча. Ако овај закаснели глас и не одговара истини, чињеница је да је оштра борба против православних у Богдашићу започела чим је 1453. године за которског бискупа дошао Бернард из околине Венеције. Каже се да је он привео у католичанство *„многе стотине“* нарочито in loco S. Petri de Gradaz. Ту је поставио и католичког свештеника. Али, један православни калуђер врло се снажно успротивио овој бискуповој делатности, па се трудио да врати старој вери све оне који су је под притиском напустили. Када је једном приликом, о Ускрсу, бискуп Бернард дошао у Богдашић, калуђер је напао и њега и његовог свештеника. После овог окршаја дужд је издао наређење да се калуђер протера с которског подручја, а сви шизматици одмах напусте црквено имање. Који, пак, пристану да га обрађују мораће плаћати десетак. По истој заповести требало би да се црква Св. Петра преда которском бискупу. Изгледа да је процес преузимања ове, као и осталих црквица с метохије Св. Михаила, био завршен 1460. године. Најпре, ваљда од 1455. године, тим црквама управљао је которски свештеник Антон Друшко, а онда је 1459. године папа Пије II наредио дубровачком канонику Марину Рањини да их све припоји которској бискупији. Њихова предаја прокуратору бискупије извршена је идуће године.[53]

Извесно је да су, с изменом верске припадности храма, уследила преуређења у унутрашњости грађевине и у њеној непосредној околини. Том добу, ваљда, треба приписати подизање клаустра у овом комплексу, о којем се говори у готичком натпису секундарно узиданом у јужни зид цркве.[54] Тада су, вероватно, с обзиром на то да су присно биле везане за православни култ и иконографију, као и за српски литургијски језик, нестале под слојем новог малтера и драгоцене фреске из XIII века.

---

[51] Cf. I. Stjepčević, *Prevlaka*, 64; И. Божић, *Село Богдашићи*, 118; I. Ostojić, *o.c.*, II, 496—497.

[52] Cf. I. Ostojić, l.c. (са старијом литературом).

[53] I. Stjepčević, *Prevlaka*, 16—17, 39—41, passim; И. Божић, *Село Богдашићи*, 119.

[54] Натпис гласи: In nomine Christi. Claustrum istum construxit Regolus magistrum. Cf. I. Ostojić, *o.c.*, I, Zagreb 1963, 358. Цртеж натписа у монографији *Tivat*, Beograd 1983, сл. 138 на стр. 148.

L'Eglise St-Pierre de Bogdašić et ses fresques

Vojislav J. Djurić

L'église s'élève sur une colline auprès de la ville de Tivat, dans la rade de Kotor. Dans la première partie de la présente étude intitulée: l'édifice et son fondateur, l'on parle d'abord de l'inscription gravée sur pierre en caractères cyrilliques datant de 1268/1269, sur la façade occidentale de l'église qui nous apprend la date de sa construction et le nom de son fondateur: l'évêque de Zeta, Néophyte. C'etait pendant le règne d'Uroš 1[er]. L'inscription nous dit aussi que l'église a été élevée sur le domaine du monastère St-Michel sur l'isthme (Prevlaka) où se trouvait le siège de l'évêché. Neophyte nous est connu d'autre part parce qu'il fit copier en 1261/1262 le Nomocanon (Krmčija) de saint Sava de Serbie, un recueil de kanons, morales et règles ecclésiastiques. Cette copie est connue sous le nom de »Ilovička Krmčija« (Codex d'Ilovica). Son enluminure modeste (vignettes et initiales) est la même que celle des livres serbes de l'intérieur de la Serbie: les motifs tératologiques et »néobyzantins« s'y mêlent.

L'église est petite, construite en pierre taillée et conforme aux particularités essentielles de l'école de Rascie: elle n'a qu'une nef et les transepts bas dont les ailes sont rectangulaires. Elle est unique à avoir cette forme sur le littoral serbe. Ce n'est qu'au début du XV[e] siècle que la »renaissance« du plan de Rascie est venue dans ces contrées de même qu'en Herzégovine et alors, elle a pu servir de modèle.

La présente étude, dans sa seconde partie traitant des fresques, commence par leur identification étant donné qu'on n'a pas trouvé d'inscriptions. Les fresques ne sont conservées que dans l'aile méridionale du transept bas et l'on y voit quelques figures en pied dans la zone inférieure et une scène peinte sur la voûte. Sur le mur est avaient été peints trois saints guerriers, ce dont témoignent quelques vestiges, mais un seul de ces guerriers s'est conservé. Après l'avoir étudié du point de vue iconographique, l'on a pu constater qu'il s'agissait de Théodore le Stratilate. Sur le mur sud on distingue deux jeunes gens imberbes en constumes d'aristocrates tenant des croix à la main et le cou ceint de colliers. Prenant en considération leur aspect et les colliers qu'ils portent l'on a constaté qu'il s'agissait des saints Serge et Bacchus. Les éléments distinctifs manquent pour pouvoir identifier le saint évêque conservé fragmentairement sur le mur occidental, on suppose seulement que c'était saint Nicolas. Auprès de lui se tenaient encore deux figures de guerriers.

Le fait que dans l'aile méridionale du transept bas aient été représentés saint Serge et saint Bacchus, en plus des saints communs à toute la chrétienneté, est dû à la popularité de leur culte en Serbie, et surtout sur le littoral serbe, au Moyen Age. Ce culte s'était répandu de Skadar, où un monastère leur était consacré dans le voisinage de la ville. Les sources médiévales serbes appelaient Skadar aussi du nom de Rosafa, de la ville syrienne dans laquelle saint Serge avait subi son martyre. Des parcelles des reliques de ces deux saints étaient aussi conservées du XIII[e] au XV[e] siècle au monastère de Mileševa, tandis qu'une parcelle de la relique de saint Serge fut déposée dans le trésor de la proche ville de Kotor.

La scène sur la voûte de cet espace représente la Descente du Saint Esprit aux apôtres. Ils se trouvent face à face, six de chaque côté, et les apôtres plus importants sont du côté sud. On y reconnaît Pierre et Paul et deux des évangélistes. Il est évident que le centre de la scène, la Vierge, le Saint Esprit ou éventuellement »les peuples« se trouvaient sur la fresque aujourd'hui détruite, du mur sud.

La troisième partie de cette études traitant du »programme des fresques dans les ailes des transepts bas des églises de l'école de Rascie« soulève un problème de la peinture serbe du XIII[e] siècle qui n'a pas été traité jusqu'à présent. Il est assez difficile de faire la lumière à ce sujet, étant donné que peu d'églises se soient conservées sans endommagement des fresques dans cet espace. Pourtant l'on peut se faire une image assez rudimentaire des changements intervenus au cours d'un seul siècle. Pendant la première époque alors que l'on pénétrait encore dans l'espace sous la coupole par les transepts bas, l'on y peignait d'habitude les hymnographes et mélodes byzantins qui avaient chanté la gloire de la Vierge et du Christ (à Studenica en 1208/1209). D'après ce que nous voyons à Nerezi (1164) cela avait été un héritage du XII[e] siècle, car on y voit sur le mur latéral septentrional, où se trouvait probablement le pupitre avec les chantres, les figures en pied des poètes et mélodes byzantins. Lorsque l'on supprima dans les églises de l'école de Rascie les entrées latérales et que les transepts bas furent clos et réservés aux chantres (Žiča vers 1220) un changement étrange intervint; les poètes et mélodes furent remplacés par les figures en pied des apôtres (en plus de Žiča, aussi à Mileševa, troisième décade du XIII[e] siècle et Sopoćani, vers 1265). La troisième époque débute dans la septième décade du siècle, lorsque la rangée d'apôtres commence à se compléter par d'autres saints martyrs (à Sopoćani ce sont les Anargyres). Pendant les trois dernières décades du siècle, les apôtres sont remplacés, soit par les saints guerriers avec encore d'autres saints (à Gradac, avant 1275), soit par les représentants de groupements de saints: guerriers, martyrs, évêques, moines, etc. (Arilje, 1296). Pendant la première période il y avait un contact étroit entre l'espace du transept et le programme de sa décoration, dans les deux suivantes, ce contact s'était perdu. L'aile méridionale du transept bas de l'église de Bogdašić appartient par son programme à la troisième période.

La quatrième partie de la présente étude intitulée: »l'élaboration du programme« essaye de trouver les raisons pour lesquelles des changements aussi brusques sont intervenus dans les programmes de la peinture des ailes du transept bas des églises de l'école de Rascie. Il est évident qu'au XI[e] et XII[e] siècle le programme du sanctuaire a été enrichi par des scènes liturgiques, dont les principales sont la Communion des apôtres et les Évêques officiant, car on les trouve dans le répertoire des plus petites églises. On remarque déjà dans les églises de grandeur moyenne l'élimination des scènes de l'Ancien Testament qui préfiguraient celles du Nouveau. Dans les églises de Rascie on les retrouve dans les transepts bas (surtout à Studenica et moins à Mileševa et à Sopoćani). Parmi les sujets écartés du sanctuaire et transférés dans les transepts il faut compter les Quarante martyrs du Lac de Sébaste (Studenica, Mileševa et Sopoćani) et aussi la rangée d'apôtres (ce qui est caractéristique pour le programme de Rascie dans les transepts bas de la seconde période). La scène du martyre des Quarante Martyrs de Sébaste se trouvait en général dans la prothésis (Ste-Sophie d'Ohrid, milieu du XI[e] siècle, Vodoča, début du XII[e]). Les apôtres sont souvent peints dans les sanctuaires des églises byzantines à partir du X[e] siècle et jusqu'au XIII[e] (St-Marc de Venise, Torccelo, Trieste, Zadar, Cephalù, Monréale, St-Paolo fuori le mura, les fresques géorgiennes d'Ateni, Hahuli, Ochki, etc., St-Michel de Kiev, St-Pierre près de Novi Pazar, etc.).

Vers le milieu du XIII[e] siècle l'on commence, dans les églises serbes, de repousser les figures en pied des saints de la travée occidentale vers les ailes du transept, car à cet endroit aussi, comme dans la zone la plus basse du narthex, s'affirmait de plus en plus et s'exprimait par l'image l'idéologie de la cour royale et de l'Eglise autocéphale serbes (pendant qu'à Studenica une seule paroi de la travée occidentale est consacrée aux Nemanjić, à Mileševa ce sont trois: une dans la travée occidentale et deux dans le narthex; à Sopoćani il y en a deux dans le naos et aussi plusieurs surfaces isolées

dans le narthex; à Gradac toutes les parois de la travée occidentale sont occupées par des scènes glorifiant les Nemanjić, et Arilje glorifie dans la zone inférieure du narthex non seulement les Nemanjić mais aussi les premiers archevêques et évêques de Moravica). Ce déplacement vers les ailes du transept a provoqué dans celles-ci le remplacement des apôtres par des »représentants« de divers groupes de saints, généralement peints par groupes de deux (comme à Arilje).

Il semble que l'établissement des relations mutuelles entre les divers groupes de saints qui figuraient dans les ailes des transepts bas découlait de la prière de l'intercession qui était une vieille partie intégrante du canon de l'Eucharistie, mais aussi de la prière de la proscomidie, où l'on évoque lors du partage du pain divers groupes de saints, et certains saints en particulier.

Le choix des »représentants« de ces groupes n'est pas forcément partout le même. Il dépendait de leur popularité dans la région. C'est ainsi qu'à Bogdašić l'accent était mis sur le culte des saints Serge et Bacchus.

L'apparition de la Pentecôte sur la voûte de l'aile sud du transept bas de Bogdašić doit aussi être considéré comme un déplacement du thème du sanctuaire, car il avait été peint le plus souvent sur les voûtes, l'arc triomphal ou les calottes du sanctuaire. En même temps la Pentecôte était considérée comme une fête collective des apôtres. Leur apparition dans l'aile du transept de Bogdašić rapelle la coutume, récemment abandonnée de représenter les apôtres dans cette espace des églises de Rascie.

Le cinquième chapitre du présent article est consacré à l'étude du style des fresques de Bogdašić. Le rapport des surfaces coloriées et l'harmonie qui règne dans la peinture murale de Bogdašić sont les mêmes qu'à Sopoćani et Gradac. Ils se distinguent de ceux des monuments légèrement antérieurs ou postérieurs de Serbie. Dans les Saints-Apôtres de Peć, le coloris est foncé et froid, par contre dans l'église de St-Georges, près de Ras, il est sensiblement plus chaud qu'à Sopoćani, Gradac et Bogdašić (où les couleurs chaudes et froides alternent de manière régulière). Le fond des fresques de Bogdašić est bleu, comme à Žiča, aux Saints-Apôtres de Peć, à Saint-Georges et à Arilje, qui tous avaient été des sièges de dignitaires ecclésiastiques. Les grandes fondations royales du XIII^e siècle brillaient de la dorure de leur murs obtenus par l'application de minces feuilles en or. Dans toutes ces églises avaient travaillé des peintres qui respectaient les mêmes principes esthétiques. La différence dans la couleur des fonds contribuait d'une part à souligner la somptuosité et d'autre part à créer une impression mystique. L'évêque Néophyte avait choisi les meilleurs artistes pour exécuter les fresques, mais en même temps il respectait l'avis de ses supérieurs au sujet de l'impression générale de l'ensemble.

Les visages des saints ressemblent à ceux de Sopoćani parce que leurs types se ressemblent, et les contrastes des couleurs et des nuances du clair-obscur sont également répartis (sauf sur les petites têtes de la Pentecôte de Bogdašić où les passages sont brusques). L'effet sensuel est aussi obtenu de la même manière, à l'aide de visages charnus, de lèvres épaisses et cous puissants et larges. Les draperies cependant ne sont pas aussi gonflées qu'à Sopoćani mais retombent rythmiquement comme à Gradac.

Dans la Descente du Saint Esprit de la voûte a été réalisée la formule byzantine savante et bien connue par laquelle on ne créait pas l'illusion d'un espace, mais une scène qui se déroule dans l'espace. Cette composition savante n'a pu être atteinte que par les artistes les pluss érudits de Byzance.

Les particularités du style et celles du programme et de l'iconographie ont montré que les fresques de Bogdašić, appartenaient à la huitième décade du XIII^e siècle, et leurs auteurs doivent être cherchés parmi les artistes qui exécutaient les commandes des plus hauts dignitaires de l'époque en Serbie.

Le dernier chapitre de la présente étude traite de l'histoire de l'église de Bogdašić au cours du XV^e siècle lorsque la rade de Kotor (Boka Kotorska) était tombée sous la domination vénitienne après que le gouvernement serbe a dû s'en retirer par suite de l'envahissement des Turcs et la faiblesse de l'Etat. Des documents des archives de Venise et de Kotor rendent évident le fait qu'à cette époque l'on s'efforça par tous les moyens à faire renier la foi orthodoxe à la population et à lui faire embrasser la foi catholique et, en même temps l'on convertissait les églises ortodoxes en églises catholiques de l'évêché de Kotor. Après de nombreux troubles vers le milieu du siècle, l'évêché catholique de Kotor s'empara finalement aussi en 1460 de l'église de St-Pierre à Bogdašić, après beaucoup d'autres églises orthodoxes. C'est alors que l'on construisit un cloître auprès de l'église, et blanchit probablement à la chaux ses fresques d'aspect éminemment orthodoxe qui n'ont été découvertes que récemment, il y a une dizaine d'années.

О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту

Загорка Расолкоска-Николовска

Живопис цркве Св. Богородице (касније Св. Спаса) у селу Кучевишту, у близини Скопља, откривен испод премаза из XIX века, а очишћен 1956. године, побудио је велико интересовање међу историчарима уметности особито због сазнања о постојању историјских портрета на њему.[1] Иако је, након откривања, кучевишком живопису било посвећено неколико радова,[2] још су остала нека отворена питања која се односе на идентификацију и време настанка ктиторских портрета, односно на историјске личности заслужне за подизање овог веома значајног споменика из двадесетих и тридесетих година XIV века.

[1] Након конзерваторских радова и откривања старог живописа, о портретима су први саопштили А. Николовски, Д. Корнаков, К. Балабанов, *Споменици на културата во Н.Р. Македонија,* Скопје 1961, 24—28; исто су поновили и у друга два издања своје књиге: *Споменици на културата во СР Македонија,* Скопје 1971, 20—23, и К. Балабанов, А. Николовски, Д. Корнаков, *Споменици на културата на Македонија,* Скопје 1980, 31—34, дајући, међутим, другу идентификацију историјских личности и време настанка живописа, о чему ће даље бити речи.

[2] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији,* Београд 1974, 55—56, 206—207; Миљковиќ-Пепек, *Црквата Св. Спас во село Кучевиште, Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија* I, Скопје 1975, 417—421; И. М. Ђорђевић, *Сликарство XIV века у цркви Св. Спаса у селу Кучевишту,* Зборник за ликовне уметности 17 (Нови Сад 1981), 77—108; С. Мандић, *Ктитори и приложници цркве у Кучевишту, Чрте и резе,* Београд 1981, 197—206.

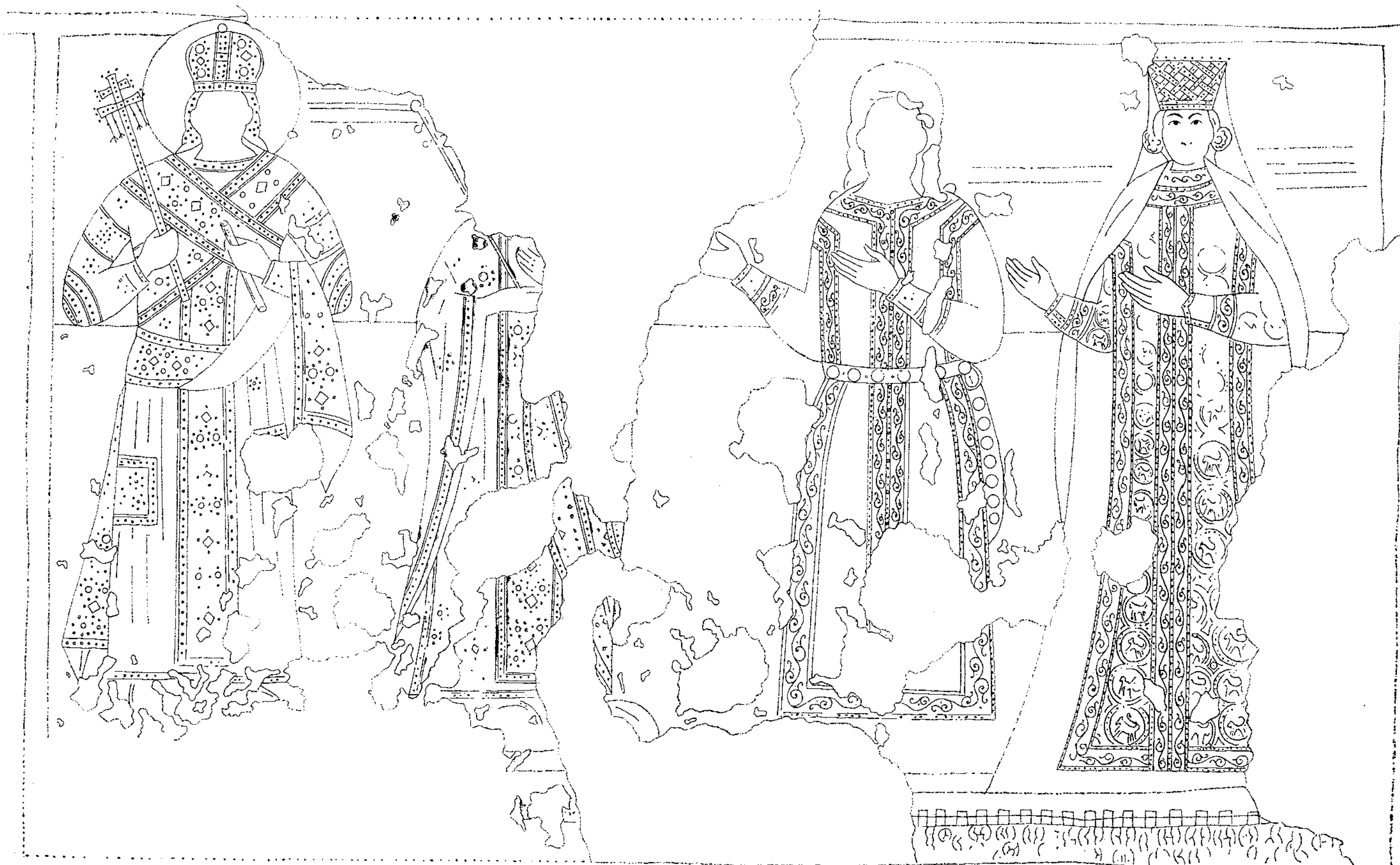
Сви досадашњи истраживачи усредсредили су пажњу на портретисане личности насликане на јужном зиду дозидане припрате, па је било логично што су за ктитора живописа сматрали војводу Дејана, представљеног са својом супругом војводицом Владиславом поред краљевског пара Душана и Јелене.[3] Том приликом само је констатовано да су на северном зиду припрате насликана деца ктитора, Дејана и Владиславе.[4] Како се име Владиславе још два пута помиње — у ктиторском натпису изнад јужних врата у наосу и у ктиторском запису на фресци поред јужног улаза на фасади — то је, изгледа, био довољан разлог за доношење таквог закључка.

Данас још не располажемо потпуним и сигурним подацима који би нам помогли у препознавању ктитора, њиховог порекла, друштвеног положаја и њихове међусобне везе. Непотпуно очуване натписе, као и портрете, досадашњи истраживачи су различито решавали. Међутим, новија са-

[3] В. Ј. Ђурић, *нав. дело,* 56, 206; И. М. Ђорђевић, *нав. дело,* 82—83. Ктиторима су сматрали портретисане личности такође: П. Миљковиќ-Пепек, *нав. дело,* 419, 421, и С. Мандић, *нав. дело,* 203.

[4] В. Ј. Ђурић, *нав. место;* И. М. Ђорђевић, *нав. дело,* 83; С. Мандић, *нав. место.*

Сл. 1. Кучевиште, краљ Душан, краљица Јелена, војвода Дејан и војводица Владислава, јужни зид припрате (цртеж Никола Цонев)





Сл. 2. Кучевиште, краљ Душан, јужни зид припрате (фот. Републички завод, Скопље)

знања до којих смо дошли испитивањем ктиторске композиције дају могућност да се делимично одговори на већ постављена питања: ко су биле историјске личности приказане на јужном и северном зиду припрате Богородичине цркве у Кучевишту.

Ни у најновијој и најпотпунијој студији о кучевишком сликарству XIV века, Иван М. Ђорђевић — полазећи у највећем делу од објављених натписа, изнетих претпоставки о ктиторима и времену у које се овај део сликарства датује — није разрешио питање ктиторске композиције, а истовремено није понудио ни друга решења овог проблема.[5] Због тога ћемо се, с разлогом више, још једном вратити на проблем портретисаних личности и изнети своја нова сазнања до којих смо последњих година дошли проучавајући ктиторске композиције у целини.[6]

1. Владарски портрети на јужном зиду припрате

Као што су досадашњи истраживачи већ констатовали, на јужном зиду припрате насликана су четири портрета (сл. 1). Они чине део ктиторске композиције, али уједно представљају, како ћемо касније видети потпуно издвојену целину.

Већ је Војислав Ј. Ђурић у краљевском пару с правом препознао младог Душана и Јелену,[7] запажајући при томе да су овде насликани без сина, младог Уроша, па је на основу тог податка живопис припрате исправно датовао до 1337, године Урошевог рођења.[8] За такво датовање залаже се и Иван М. Ђорђевић.[9] Прихватајући предложено датовање, можемо додати да су и резултати наших истраживања потврдили ова мишљења, чак су допринели сужавању временског оквира настанка портрета на године од 1334. до 1336/37.

Краљ Стефан Душан је насликан фронтално, у свечаном владарском дивитисиону (сакосу) (сл. 2). Као и на другим Душановим портретима, дивитисион је украшен кружним украсима на лактовима, перибрахионима и правоугаоним апликацијама, а између њих, изгледа, розетама од бисера. Доњи део дивитисиона је, највероватније, опточен широком траком златножуте боје и украшен круговима с бисерима.[10] Пурпурни дивитисион пада равномерно с обе стране тела, као на његовом најстаријем краљевском портрету на пећкој Лози,[11] без оног карактеристичног става на његовим каснијим портретима, где је обично истурен десни бок. Такав је случај на портретима у Дечанима, Полошком, Св. Николи Болничком и другима.[12]

На глави има затворену круну (камелавкион) украшену драгим камењем и бисерима, а са стране бисерним препендулијама. У десној руци држи скиптар у виду шестокраког крста, искићен бисерима,[13] а у левој акакију. Жути лорос, украшен драгим камењем и бисерима, укрштен је на грудима. То је један од најстаријих примера укрштене дијадеме у развоју његових портрета. Дијадема, једна од главних владарских инсигнија поред круне, како је већ Светозар Радојчић истакао, први пут је укрштена на Душановом портрету у пећкој Лози Немањића, што ће се касније, са малобројним изузецима, понављати на свим његовим владарским портретима.[14] Стефан Душан има укрштени лорос и у Дечанима, на најрепрезентативнијим портретима — изнад портала наоса, заједно са оцем Стефаном, као и у Лози Немањића, где је цела горња скупина приказана са укрштеном дијадемом: цар Душан, краљ Стефан Дечански и краљ Урош V.[15] Представа Душана са укр-

---

[5] И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 77—108.

[6] Сва приложена документација је сачињена 1981. године у оквиру научног пројекта „Ктиторски портрети и натписи у зидном сликарству Македоније". На жалост, 1983. године, у пожару у кучевишкој цркви, када је настрадао део живописа припрате, портрети Дејана и Владиславе су претрпели нова оштећења.

[7] П. Миљковић-Пепек је прихватио ову идентификацију, али сматра да је живопис из каснијег времена, из доба царства (*нав. дело*, 421); К. Балабанов је најпре претпоставио да је насликан цар Душан (*Споменици*, 1971, 21), а касније да је овде представљен цар Урош са својом мајком, царицом Јеленом (*Споменици*, 1980, 32).

[8] В. Ј. Ђурић, *нав. дело*, 56, 206.

[9] И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 83. Супротна мишљења су изнели: П. Миљковић-Пепек, датујући израду портрета између 1340. и 1350. године (*нав. дело*, 420—421); живопис нартекса К. Балабанов датује у време између 1355. и 1358. године (*Споменици*, 1980, 32). За њихова раније изнета различита мишљења уп.: *Споменици*, 1961, 25, и *Споменици*, 1971, 21.

[10] Трагови су јако мали, па су због тога запажања непоуздана.

[11] В. Ј. Ђурић, *нав. дело*, сл. 58.

[12] На најстаријем дечанском портрету на представи Душанове породице у оквиру Акатиста у апсиди параклиса Св. Николе; уп.: С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, т. XV, сл. 23, и Г. Суботић, *Прилог хронологији дечанског зидног сликарства*, ЗРВИ XX (Београд 1981); о Душановом портрету у Полошком манастиру вид.: Ц. Грозданов, Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком* (I), Зограф 14 (Београд 1983), 61, сл. 1; о портрету у Леснову: С. Радојчић, *нав. дело*, т. XVII, сл. 25; у Матејичу: *исто*, т. XIX, сл. 28; о портрету у Николи Болничком вид.: Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 56—57, сл. 34.

[13] Портрет по својим владарским инсигнијама — затворена круна са једним попречним обручем који полази од чела и на чијем врху стоји орфанос, као и крст с висећим бисерима — више подсећа на Душанов портрет из Дечана, где је насликан са својом породицом у оквиру Акатиста, иако су у Дечанима и круна и крст богатији и раскошнији а орфанос оивичен бисерима; уп. заб. 12.

[14] О укрштеној дијадеми на Душановим портретима уп.: С. Радојчић, *нав. дело*, 85; Ц. Грозданов, *Охридско сликарство XIV века*, 55, и Ц. Грозданов, Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком* (I), 61. О датовању пећке Лозе око 1330. године уп.: В. Ј. Ђурић, *нав. дело*, 59, сл. 58, и M. A. Purković, *Byzantinoserbica*, Byzantinische Zeitschrift 45, München 1952, 1, 43—54, а око 1334. године: С. Радојчић, *нав. дело*, 48, и В. Ј. Ђурић, *Настанак градитељског стила Моравске школе*, Зборник за ликовне уметности 1 (Нови Сад 1965), 53—54.

[15] Портрети изнад портала насликани су до јесени 1343, а Лоза Немањића између пролећа 1346. и 31. VIII 1347. године; уп.: Г. Суботић, *нав. дело*, 115.



Сл. 3. Кучевиште, војвода Дејан, јужни зид припрате (фот. Републички завод, Скопље)

штеним лоросом среће се у Полошком,[16] у припрати Сопоћана,[17] у цркви Св. Димитрија у Пећи,[18] у Леснову,[19] док у Матејичу није укрштен.[20]

Сликање краља Душана са укрштеним лоросом, без традиције тог вида на портретима немањићких претходника, Цветан Грозданов разматра у ширем оквиру поступне дивинизације овог истакнутог српског владара.[21] Познато је да се у старијој уметности византијског круга такав начин представљања лороса запажа само на одежди арханђела, неких старозаветних царева (Давид), код цара Константина, а од средине XIV века и на фигурама Христа цара над царевима.[22] У питању је, свакако, један елеменат Душанове дивинизације после победе на Велбужду (1330) и првих освајања на југу државе 1334. године.[23]

Јако испрано лице цара Душана, настрадало, највероватније, у XV веку у пожару, као и цео живопис припрате[24] не дају нам могућност за упоређивање с другим његовим портретима. Ипак, добија се утисак да је у питању портрет младог човека од око 26—28 година, коме коса, зачешљана иза ушију, пада на рамена. По свом младалачком изгледу, краткој бради, која се само наслућује, и виткој силуети врло је сличан, а свакако и најближи, свом савременом или нешто старијем портрету из Лозе Немањића у Пећи.[25]

Између краљевског пара, Душана и Јелене, налази се дужи натпис с титулом српског владара, али се данас не да ништа прочитати. Већи део је нестао отпадањем малтера, а од последња два реда остале су само хоризонталне линије за исписивање текста, повучене оштрим предметом. На основу насликаног Душановог нимба, који заузима део бордуре и констатовано место за натпис, види се да су ови портрети припадали оним владарским портретима на којима краљ Душан и краљица Јелена не примају благослов од Христа.

У овој скупини портрета на јужном зиду припрате најоштећенији је лик краљице Јелене (сл. 1). Насликана је лево од краља Душана. Горњи део фигуре је уништен отпадањем малтера. У десној руци држи скиптар украшен бисерима, а лева је положена на грудима. Обучена је у пурпурну гранацу с дугим и широким рукавима, богато украшену драгим камењем и бисерима. Као и на Душановом портрету, гранаца се завршава широком траком златножуте боје, украшеном великим креговима са бисерима. Судећи по остацима, стајала је, највероватније, на црвеном јастуку, као и сам краљ Душан. Испред левог колена је насликан торакион у облику штита. Овај занимљив детаљ на Јелениној одећи остао је досад незапажен. Торакион је део одеће византијских царица и, како се досад сматрало, српске краљице и царице нису га носиле.

У византијској уметности торакион је као део одеће сачуван на више портрета XI и XII века. Носи га Теодора, жена цара Теофила, у Менологу Василија II.[26] Ни у доба Комнина торакион није изишао из моде. Види се на одећи царице Ирине на Pala d'Oro и Марије Антиохијске, жене Манојла I Комнина, у Codex graec. 1176. у Ватикану.[27] Претпоставља се да је постојао и на портрету Ирине, жене цара Јована II, на мозаику у Св. Софији Цариградској.[28] Одећа византијских царица-светитељки, као што је она на представи св. Јелене, св. Катарине и св. Ирине, задржава торакион као атрибут и онда када он више није део владарског костима, под Палеолозима.[29] У нашем живопису торакион се јавља на представи

[16] Душанов портрет из Полошког има репрезентативну круну — каква нам је позната са његовог царског портрета у Леснову — и укрштени лорос, а издваја се од других његових портрета представљањем анђела који га дарује мачем победе, што се не среће на другим портретима овог владара. Због тога Цветан Грозданов сматра да је Душан насликан непосредно после највећих победа 1343. године, када је српски суверен постао господар градова у јужној Македонији и Албанији, односно од средине 1343. до краја 1345. године, што се у потпуности слаже и са његовом пуном владарском титулом сачуваном уз његов портрет. Вид.: Ц. Грозданов, Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком*, 61—63. О облику круне на Душановим царским портретима вид.: С. Радојчић, *Портрети српских владара*, 85. О божанском даровању инсигнија краљу Душану, које се први пут јавља у Полошком манастиру, као и о Исусу Навину као обрасцу приказивања владара ратника у византијској, бугарској и српској уметности, вид.: В. Ј. Ђурић, *Нови Исус Навин*, Зограф 14 (Београд 1983), 5—15 (*Полошко*, 10, сл. 4).

[17] В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 89 (датује се између 1338. и 1346. године), 138—139.

[18] Г. Суботић, *Црква Св. Димитрија у Пећкој патријаршији*, Београд 1964, X—XI (датује између 1338. и 1346. године), и В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњег века*, Зборник радова Византолошког института 10 (Београд 1967), 143—144 (датује око 1345).

[19] С. Радојчић, *нав. дело*, 56.

[20] *Исто*, 59, Т. XIX, 28; Упор. нап. 21.

[21] Ц. Грозданов, *Охридско сликарство XIV века*, 55—56; исти (са Д. Ћорнаков), *Историјски портрети у Полошком*, 61.

[22] *Исто.*

[23] *Исто.*

[24] О обнови дела живописа припрате вид.: З. Расолкоска-Николовска, *Црквата Св. Петка во Побужје*, Зборник на Археолошки музеј на Македонија X (Скопје 1983), 38—50.

[25] Вид. нап. 14 (о датовању Лозе).

[26] *Il menologio di Basilio II* (cod. Vaticano graeco 1613), Turin, Fratelli Bocca, 1907, pl. 392. Књига ми није била доступна, преузето од L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo, Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII^e siècle*, Bruxelles 1975, p. 249.

[27] L. Hadermann-Misguich, *op. cit.*, p. 249, fig. 128.

[28] V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin, Einaudi, 1967, fig. 289.

[29] L. Hadermann-Misguich, *op. cit.*, 249.

ВОНВОДА ДЄАНЬ

Сл. 4. Кучевиште, натпис војводе Дејана (калк Никола Цонев)

св. Јелене у Курбинову,[30] у манастиру Милешеви,[31] у охридским Малим св. врачима,[32] у Псачи,[33] у Богородици Перивлепти (јужни параклис) у Охриду,[34] у манастиру Каленићу.[35] У живопису Богородице Љевишке у Призрену торакион носе св. Ирина, св. Недеља и св. Катарина.[36] Представа св. царице Јелене у наосу Богородичине цркве у Кучевишту оштећена је од прса надоле, те се не може знати да ли је торакион био насликан.

Јеленин портрет у Кучевишту је најстарији до сада познати портрет српске краљице и потоње српске царице, па је због тога велика штета што јој се лик није сачувао. Међутим, тешко се може дати тачан одговор на питање из којег је разлога српска краљица на свом првом, бар за сада познатом, портрету насликана с торакионом а да се овај карактеристични иконографски детаљ одеће византијских царица касније није поновио.[37] Можемо само претпостављати да се торакион јавља из истог разлога као и укрштени лорос на Душановом портрету. Краљ Душан се слика са укрштеним лоросом као и Константин Велики, први хришћански цар, а краљица Јелена у ношњи византијских царица с торакионом, као и св. Јелена, прва хришћанска царица. То је симбол власти, као што, с правом, примећује Цветан Грозданов, а нама се чини да је овде још присутнији елеменат Душанове дивинизације, који се јавља после победе над Византинцима.[38] Ови елементи говоре у прилог датовању овог дела живописа у Кучевишту у време после 1334. године, након склапања мира између Душана и Андроника III (26. августа 1334. године), када су Прилеп, Охрид и Струмица ушли у састав српске државе.[39]

На западном делу јужног зида насликани су војвода Дејан и војводица Владислава. Обоје су представљени руку испружених према краљевском пару, Душану и Јелени, и на тај начин исказују свој вазални однос према суверену државе (сл. 1).

Војвода Дејан је благо окренут надесно (сл. 3). Лице је сасвим испрано, те се не може распознати његова физиономија, нити се могу тачно одредити његове године. Дуга, бујна кестењаста коса окружује лице и пада на плећа. Војислав Ј. Ђурић је на глави војводе Дејана видео венац.[40] Међутим, ми нисмо могли са сигурношћу потврдити ове трагове. Насликан је у дугачкој тамномаслинастој хаљини, по средини и крајевима украшеној нашивеним тракама тамнољубичасте боје, опточеним бисером и богато украшеним окерастим врежастим орнаментима.[41] Хаљина је, изгледа, спреда просечена целом дужином и затворена дугмадима. Око струка има појас од металних округлих чланова, који се спуштају уз његов леви бок.[42] Вероватно је овај крој хаљине био у моди тридесетих и четрдесетих година XIV века. Судећи по хаљини војводице Владиславе, радо су је носиле мушке и женске особе што су припадале српској властели Душановог доба. Хаљину истог кроја носи и млади ктитор насликан на северном зиду припрате (сл. 8). У дугој пурпурној хаљини, истог кроја, украшеној златним двоглавим орловима је и Драгушин на посмртно изведеном портрету у Полошком манастиру,[43] као и синови деспота Оливера, Крајко и Дамјан, у Св. Софији у Охриду,[44] али и други.

Поред лика војводе Дејана налази се натпис. Лево од његове главе натпис је исписан црним словима, у једном реду: ВОИВОДА ДЄАНЬ (сл. 4). Овај натпис први је прочитао и исправно протумачио Војислав Ј. Ђурић,[45] с тим што је Дејанову титулу прочитао као: ВОЄВОДА.[46] Петар Миљковић-Пепек прихватио је читање проф. Ђурића,[47] док је Иван М. Ђорђевић успео само да прочита „... ДЄАНЬ", али није, с тим у вези, оставио отворено питање титуле војводе Дејана.[48] Ни Света Мандић није прочитао натпис у целини. Прочитавши само „ВОЄВОДА ...АНЬ", он је исказао сумњу да је име војводе написано онако како су га прочитали дотадашњи истраживачи, зато што тако написано име, ДЄАНЬ, није забележено у историјским изворима.[49] Навео је више примера како се писало име Дејан. Упутио је на речи ДЄѢНЬ и ДЄИАНЬ.[50] Како је и сам прочитао последња два слова и полуглас „Ь", претпоставио је да се празна лакуна може попунити са нека друга два слова.

---

[30] *Ibidem*, fig. 53 et 129.

[31] С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1963, 20, 83, црт. 18.

[32] Ц. Грозданов, *Охридско сликарство XIV века*, сл. 30.

[33] П. Поповић, В. Р. Петковић, *Старо Нагоричино, Псача, Каленић*, Београд 1933, сл. IX, 1.

[34] Ц. Грозданов, *нав. дело*, сл. 108.

[35] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 102.

[36] Ј. Радовановић, *Невесте Христове у живопису Богородице Љевишке у Призрену*, Зборник за ликовне уметности 15 (Нови Сад 1979), 116—118, црт. 1 и 2, сл. 3, 5 и 7.

[37] Торакион се не види ни на једном њеном сачуваном портрету. Уп.: М. Ал. Пурковић, *Јелена жена цара Душана*, Диселдорф 1975, 28—28, заб. 32. О торакиону вид.: G. de Jerphanion, *Le »Thorakion« caractéristique iconographique du XI^e siècle*, Mélanges Charles Diehl II, Paris 1930, 71—79.

[38] Ц. Грозданов, *Охридско сликарство XIV века*, 55; исти, *Полошко*, 62.

[39] М. Динић, *За хронологију Душанових освајања византијских градова*, Зборник радова Византолошког института 4 (Београд 1956), 4—10.

[40] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 206, заб. 58.

[41] Хаљина војводе Дејана није тамноцрвене боје, како је сматрао И. М. Ђорђевић, (*нав. дело*, 82), нити црвена, како наводи Смиљка Габелић. Средином XIV века велики војвода је могао бити приказан у зеленој хаљини. Дејанова одора је, у основи, тамномаслинасте боје и ближа је сивозеленој хаљини какву носи велики војвода Алексије Апокавк на минијатури париског рукописа Хипократових дела (Par. gr. 2144) (после 1331. године). С. Габелић, *Нови податак о севастократорској титули Јована Оливера у време сликања лесновског наоса*, Зограф 11 (Београд 1980), 60, нап. 51 и 52; уп.: J. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, 149, figs. 96, 97; В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, II, Москва 1947—1948, таб. 326.

[42] О појасевима тога времена вид.: Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд 1953, 174—179.

[43] Ц. Грозданов, Д. Ћорнаков, *нав. дело*, 66, сл. 1 и 4; с том разликом што Драгушин носи хаљину с кратким рукавима, а испод ње белу кошуљу украшену округлим цветићима.

[44] Ј. Ковачевић, *нав. дело*, т. XXXIII и XXXIV; Ц. Грозданов, *нав. дело*, 63—64, сл. 44; исти, *Прилози проучавању Св. Софије охридске у XIV веку*, Зборник за ликовне уметности 5 (Нови Сад 1969), црт. 3, сл. 5 и 6.

[45] К. Балабанов је најпре прочитао војвода Владислав (*Споменици*, 1961, 25), потом је претпоставио да је овде насликан један од припадника Душанове властеле, док је још носио титулу војводе — Јован Оливер, Богдан или Дејан (*Споменици*, 1971, 21), а трећи пут се опредељује за жупана Радослава, који је поменут и у ктиторском натпису заједно са Владиславом (*Споменици*, 1980, 31—32).

[46] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 206, нап. 58.

[47] П. Миљковиќ-Пепек, *нав. дело*, 419.

[48] И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 82.

[49] С. Мандић, *нав. дело*, 203.

[50] Исти, *нав. место*, за ДЄѢНЬ (С. Новаковић, *Законски споменици*, 298), за ДЄИАНЬ (*Законски споменици*, 185, 186, 738, 739).

ВОИВОДИЦА
+ВЛАДИСЛАВА

Сл. 5. Кучевиште, натпис војводице Владиславе (калк Никола Цонев)



Сл. 6. Кучевиште, војводица Владислава, јужни зид припрате (фот. Републички завод, Скопље)

Тако би војвода могао имати и друкчије петословно име, на пример, **ИВАНЬ** или **СТАНЬ**, или неко треће које би се завршавало на „**АНЬ**".[51] Међутим, како се из приложеног калка види, наше читање се потпуно слаже с читањем проф. Ђурића, што се војводиног имена тиче. Разлике постоје само у читању Дејанове титуле. Треће слово у речи војвода је доста оштећено. Међутим, утврђени су делови оба усправна крака слова „Н", што ни у ком случају не могу бити остаци слова „Е". С друге стране, на овај начин написана титула покрај имена Владиславе не оставља места сумњи у исправност оваквог читања речи војвода (сл. 5).[52]

Током XIV века, у историјским изворима, титула војводе се писала као: **ВОЕВОДА** или **ВОЮВОДА**. Међутим, у другом примеру, титула је исписана идентично као у Кучевишту уз име војводе Јуриша, када је, 1240. године, босански бан Матеј Нинослав обећао Дубровчанима вечити мир,[53] и у надгробном натпису војводе Згура, из XV века.[54]

Последња фигура на јужном зиду припрате представља војводицу Владиславу (сл. 1). Насликана је у истом ставу као војвода Дејан. Руке, у молитвеном гесту, усмерене су у правцу краља Душана и краљице Јелене, иако је представљена у фронталном ставу (сл. 6).

Портрет војводице Владиславе је, свакако, био најбоље очуван у овој скупини.[55] Од њеног лица једино је остао горњи део, очи и обрве, а наслућују се нос и уста.[56] Лево од главе је натпис у два реда (сл. 5),[57] исписан црним словима:

ВОИВОДИЦА
+**ВЛАДИСЛ(АВ)А**.

На глави има високу круну украшену бисерима, са које се на рамена спушта бели вео. На ушима су јој наушнице (сл. 6).[58]

Владислава је насликана у дугачкој тамномаслинастој хаљини, сличној Дејановој, али њен крој подвлачи виткост тела (сл. 1 и 6). По средини и крајевима украшена је нашивеним тракама тамнољубичасте боје, опточеним бисером и богато украшеним океrастим врежастим орнаментима. Њена хаљина, за разлику од Дејанове, има мале аздије са фантастичним животињама. Рукави су припијени уз руке, такође су с аздијама и наруквицама нарочитог облика и завршавају се над шаком оштро. Преко хаљине је широк огртач, исте тамномаслинасте боје, са светлом поставом. Текстил хаљине, украшен малим аздијама, врло је сличан текстилу на ктиторским портретима у Белој Цркви Каранској и на оделу Братана и Дејана у Велућу.[59]

2. Ктиторски портрети на северном зиду припрате

На северном зиду припрате, као пандан владарским портретима на јужном зиду — краља Душана и краљице Јелене, војводе Дејана и војводице Владиславе — насликане су такође четири фигуре, од којих троје ктитора приносе модел своје задужбине патрону храма, Богородици с малим Христом на рукама (сл. 8).

Због велике оштећености ктиторске композиције, досадашњи истраживачи нису посвећивали већу пажњу лаичким портретима на овом делу припрате. Како смо већ раније истакли, Војислав Ј. Ђурић је претпостављао да је овде било насликано троје деце ктитора припрате, војводе Дејана и војводице Владиславе.[60] Водећи рачуна о величини простора где су били насликани лаички портрети, Иван М. Ђорђевић је приметио да су ту

[51] *Исто.*

[52] И на калку који доноси П. Миљковић-Пепек, иако је титула војводе Владислава недовољно јасно прочитана, може се наслутити да је у питању слово „И", а не „Е" (*нав. дело,* 420, сл. 2).

[53] А. В. Соловјев, *Одабрани споменици српског права,* Београд 1926, 34 (бр. 24).

[54] Г. Томовић, *Морфологија ћириличких натписа на Балкану,* Београд 1974, 115, бр. 115 (сл. 115, т. XXI, 115).

[55] Црква Св. Богородице у Кучевишту је 1983. године горела, те је овај портрет претрпео нова, али, на срећу, не велика оштећења.

[56] И. М. Ђорђевић, *нав. дело,* 83.

[57] Натпис је делимично прочитао, што се види из приложеног калка, П. Миљковић-Пепек, *нав. дело,* 420, сл. 2.

[58] Нису добро очуване, па је тешко дати тачне аналогије.

[59] О текстилу XIV века вид.: Ј. Ковачевић, *нав. дело,* 183—218.

[60] В. Ј. Ђурић, *нав. дело,* 206.

биле „четири млађе особе, од којих се сачувала делимично само крајња источна и крајња западна“,[61] док је Света Мандић такође претпоставио постојање четири фигуре, од којих се „назиру прва и последња, а између њих је било простора још за две фигуре. То би могли бити синови и кћери војводског пара“, закључио је Мандић.[62] Међутим, остала је незапажена представа Богородице с Христом насликана на крајњем источном делу северног зида, која у својству патрона цркве припада ктиторској композицији.

Богородица из ктиторске композиције (сл. 8), судећи по остацима, била је насликана како стоји, одевена у тамнољубичаст мафорион, лако окренута надесно. На левој руци држи малог Христа, од којег је сачувана само глава с нимбом. Обоје су окренути надесно, према ктиторима. Исус Христос је, највероватније, десном руком благосиљао, а у левој је држао свитак. Богродица је десницу пружила ка ктиторима. За одређивање типа је врло значајно што се на овако тешко оштећеној фресци сачувала Богородичина десна рука испружена према ктиторима да прими дар који ктитори упућују спаситељу света. Због тога сматрамо да је врло могућно да је овај лик представљао Богородицу „Истинску наду“ као једну иконографску варијанту Одигитрије. У студији Мирјане Татић-Ђурић, где су сакупљени примери из византијске, грузијске, словенске и западњачке уметности, показано је да различити епитети прате тај лик: βεβαία 'Ελπίς, Σπηλαιώτισα, 'Η πορφύρη, 'Ελπίς πανύμνητε. У питању је обично стојећа или седећа Одигитрија с руком испруженом према дародавцу-ктитору.[63] Садржај слике, као и њене сигнатуре, закључује М. Татић-Ђурић, показује да је она карактеристичан симбол који се истовремено односи на први и други долазак Христа, на његову инкарнацију и Страшни суд.[64] Свакако, истом типу припада и Богородица из ктиторске композиције у Кучевишту. Патрон кучевишке цркве била је Богородица типа Одигитрије, сигнирана Елеуса — насликана уз олтарску преграду, с малим Христом на десној руци. Касније, у XV веку, у лунети над западним порталом насликана је Богородица с Христом на левој руци, такође типа Одигитрије и исто тако сигнирана као Елеуса. Богородица из ктиторске композиције у Кучевишту нема очувану сигнатуру, па се не зна да ли је и ту био поновљен епитет Елеуса. Богородица типа „Истинске наде“ у својој стојећој или седећој варијанти могла је носити такође назив Елеуса, какав је случај на икони Богородице с ктиторком из Корчуле.[65]

У ктиторској композицији, десно од Богородице с Христом, насликана је млада ктиторка како, са још једном особом, држи модел цркве (сл. 8). Она је насликана фронтално, с белом дугом марамом преко главе, која с косом пада на плећа (сл. 9). Јако испрано лице, делимично оштећено отпадањем малтера, не омогућује да се виде физиономијске одлике. На ушима има танке минђуше у виду алке, без већих украса. Обучена је у хаљину чија се боја због оштећености не може тачно одредити, а преко хаљине је тамнољубичаст огртач, који је, највероватније, падао до земље, као и плашт војводице Владиславе. Због великог оштећења не може се разазнати какве је боје била њена одећа и да ли је била украшена врежастим орнаментима и малим аздијама, као на портрету Владиславе. Десном руком придржава модел цркве, од којег је сачуван само горњи источни део с куполом. Претпостављамо да је црква била насликана заједно с припратом, што се закључује по великом растојању између насликаних ктитора. Изнад главе ктиторке текао је дужи натпис, чији остаци — линије извучене оштрим предметом — сведоче да је на том месту некад био исписан натпис у једном реду, док је између ктиторке и лика Богородице највероватније био у два реда. Трагови слова су толико незнатни да нисмо успели ништа да прочитамо.

С леве стране, други лик, као и прва ктиторка, придржавао је левом руком модел цркве. Фигура другог ктитора је сасвим уништена. Остао је само незнатан део десне руке савијен испред груди, највероватније у покрету молитве (сл. 8). Претпостављамо да је имала исти став као и прва ктиторка. Тешко је само на основу малог детаља одредити ко би била друга личност што придржава модел цркве. Ипак, чини нам се да он пружа неке податке из којих се да наслутити да је у питању женска особа. Наиме, сачувани детаљ показује да је и та фигура била обучена у хаљину украшену врежастим орнаментима и, изгледа, аздијама. Преко хаљине је имала огртач. Овај податак упућује на ношњу женских ликова, бар кад је у питању представљање женских личности у овом споменику. На насликаним портретима властеле може се приметити да мушке особе не носе огртач, већ само хаљину, која је по средини и на крајевима украшена нашивеним вертикалним украсима с врежастим орнаментима, као и доњи део рукава (сл. 1 и 8). Огртач и украшени цели рукави виде се само на одећи војводице Владиславе (сл. 1, 6 и 7), а може се претпоставити да је у истој ношњи, само мање украшеној, била и прва ктиторка. Због тога претпостављамо да су у кучевишкој припрати биле насликане две ктиторке како приносе модел своје задужбине патрону храма, Богородици с Христом.[66]

Као трећа личност ктиторске композиције, на западном делу северног зида, насликан је још је-

[61] И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 83.

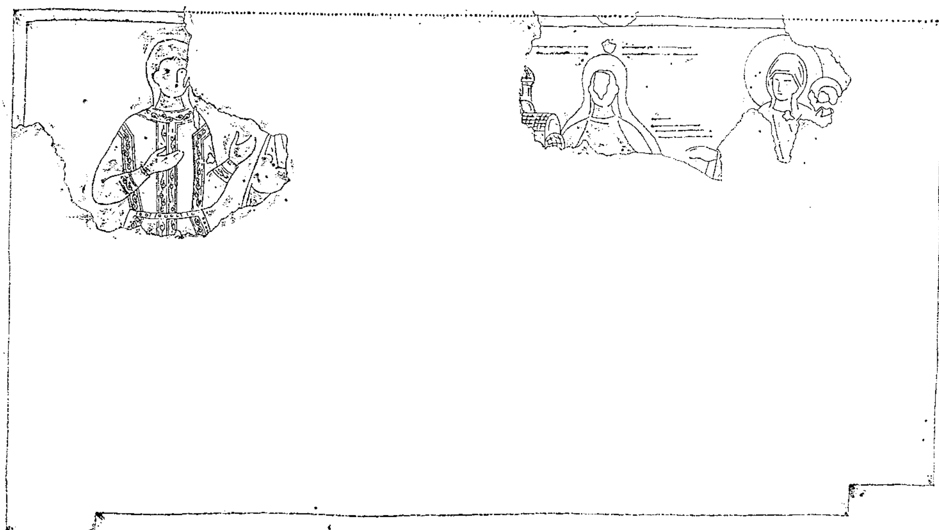
[62] С. Мандић, *нав. дело*, 203.

[63] M. Tatić-Đurić, *La Vierge de la Vraie Espérance — symbole commun aux arts byzantin, géorgien et slave*, Зборник за ликовне уметности 15 (Нови Сад 1979), 71—90, сл. 1—28.

[64] *Исто.*

[65] Иста, *нав. дело*, 76, сл. 9.

[66] На даровним повељама с владарским портретима ктитор приноси повељу патрону задужбине. На хрисовуљи Андроника II издатој 1307. године владичанству утврђеног града Канине у Албанији, Богородица типа Истинске наде, с руком испруженом ка ктитору, има редак епитет 'Η Πορφηρὴ. В. Ј. Ђурић, *Портрети на повељама византијских и српских владара*, Зборник Филозофског факултета VII — 1, Споменица Виктора Новака (Београд 1963), 252, сл. 2.



Сл. 8. Кучевиште, ктитори: Радослав, војводица Владислава и Марена, Богородица с Христом, северни зид припрате (цртеж Никола Цонев)



Сл. 9. Кучевиште, ктиторка Марена, детаљ, северни зид припрате (фот. Никола Цонев)

дан ктитор, који је у молитвеном ставу окренут налево, према Богородици (сл. 8). Од ове фигуре сачувано је највише. Обучена је у властелинско одело које је по кроју и врежастим украсима сасвим исто као хаљина војводе Дејана. Дуга кестењаста коса пада на плећа а на челу су кратки праменови. То је млада особа, без браде. Може се претпоставити да је имала 16 до 18 година.

Иконографија ктиторске композиције показује да су цркву у Кучевишту подигле три младе особе и посветиле је Богородици Елеуси са црквеним празником Ваведења. Да би се докраја разрешила ктиторска композиција, требало би идентификовати те младе особе којима је краљ Душан, уз сагласност војводе Дејана, потврдио ктиторска права.[67]

У вези с овим проблемом намеће се неколико питања. Прво, у каквом је односу био војвода Дејан с ктиторима? Ко су биле те младе властелинке које приносе свој дар Богородици и ко је трећа, мушка особа?

Да бисмо одговорили, бар делимично, на нека постављена питања, вратимо се писаним подацима, у првом реду ктиторском натпису у наосу цркве. Чини нам се да тај натпис може пружити довољно података о ктиторима јер су, судећи по моделу цркве, ова млада властела из ктиторске композиције једини ктитори, који су подигли и украсили како наос цркве тако и дозидану припрату с капелом на спрату.

[67] О дужностима и правима ктитора вид.: В. Марковић, *Ктитори, њихове дужности и права,* Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор V (Београд 1925), 110—124; С. Троицки, *Ктиторско право у Византији и у немањићкој Србији,* Глас СКА CLXVIII, други разред 86 (Београд 1935), 81—132.

Проучавајући живопис цркве Св. Богородице у Кучевишту, досадашњи су истраживачи, с правом, одвојили живопис припрате од старијег живописа у наосу. На жалост, овакво разликовање није могло бити поткрепљено одговарајућим писаним изворима. Оскудни историјски подаци, допуњени сачуваним ктиторским натписима и записима, као и насликане историјске личности, могу, чини нам се, бацити нову светлост при решавању ктиторске композиције и идентификовању личности насликаних у припрати.

Ктиторски натпис изнад јужног улаза у наос јако је оштећен. Једино се читају остаци слова или њихови отисци. То је допринело да се резултати досадашњих истраживача, у читању неких делова натписа, прилично разликују. Чак има и сасвим супротних читања. На жалост, ни наши досадашњи покушаји, учињени у неколико махова, да извучемо што више података из натписа, упоређујући при том досад објављене резултате (калкове и читања), нису уродили плодом. Овде зато објављујемо само калк оног дела натписа на којем смо поуздано могли утврдити слова, док смо онај други део само назначили.

Првобитно је ктиторски натпис био исписан у 6 редова, у фреско-техници, црним словима на белој основи, од којих су остала непотпуна прва два реда (сл. 10): (+ **СЪЗД)Ѧ СЄ И ПОПИСѦ СЄ ХРѦМЬ. ПРѢБЛѦГОС⟨ЛО⟩ВЄНꙊЮ Б(ОГОРОДИ)ЦЄ. И С МꙊКО(МЬ) И СТИ(ЦѦНИЄМЬ) . . . (КТИТ)ОР(ИЦЄ) МѦРЄНЄ. И РѦДОСЛѦВЬ И ВЛѦДИСЛ(ѦВ)Ѧ** . . .[68]

Овај натпис први је прочитао и растумачио Војислав Ј. Ђурић.[69] Читање натписа прихватио је и Петар Миљковић-Пепек и први донео калк.[70] Током 1981. године изашла су два рада која су донела исти натпис, али друкчије читање. У студији Ивана Ђорђевића оно се од читања Војислава Ђурића разликује само у две речи: „трꙊдомь“ место „**СТИЦ(ѦНИЮМЬ)**“ и „бла(го)верниемь“ место „**(КТИ)ТОРИ СВЄМ** .[71]

Извесне новине објавио је Света Мандић предлажући занимљива тумачења. Наиме, он је посумњао у исправност читања имена **ѦСЄНЄ**. Полазећи од сазнања да у српским земљама у средњем веку није било имена **ѦСЄНЄ** или **ѦСЄН**,[72] уместо овог имена прочитао је **МѦРЄНЄ**, генитив женског имена Марена. По њему, главна ктиторка би била Марена, док би Радослав и Владислав или Владислава „и може бити још неке личности чија се имена у наставку натписа нису сачувала били ктитори другога реда“.[73]

[68] Знаци интерпункције су задржани. Разрешени делови речи дати су у округлим заградама ( ), а допуне изостављених слова у угластим ⟨ ⟩.

[69] В. Ј. Ђурић, *нав. дело,* 206.

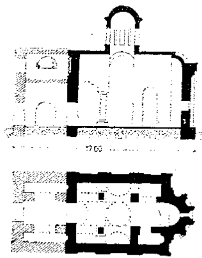
[70] П. Миљковиќ-Пепек, *нав. дело,* 418—419, сл. 1.

[71] И. М. Ђорђевић, *нав. дело,* 84—85, црт. 1.

[72] Име Асен носили су само бугарски цареви, потомци или наследници првог Асена, који је био куманског порекла и имао куманско лично име. Исто име, као неку врсту презимена, носила је и нека висока византијска властела која се рачунала у потомке бугарских Асена. Вид.: С. Мандић, *нав. дело,* 204.

[73] *Исто,* 204—205.

Сл. 10. Кучевиште, ктиторски натпис, јужни зид наоса (калк Никола Цонев)



Сл. 11. Кучевиште, основа цркве (према Александру Дероку)

Откако смо претпоставили да ктиторска композиција на северном зиду припрате има три фигуре, од којих су две жене и један мушкарац, читање првог ктиторског имена из натписа као Марена врло је прихватљиво. Када смо се поново вратили ктиторском натпису, установили смо, са извесном резервом у погледу читања претходне речи као ктиторице, да је слово „ Ѳ“ у речи ѧѲѲѤ-НѤ доста усправно написано и да се назире горњи део слова „ Ρ“. Зато смо прихватили читање Свете Мандића; тако доносимо и на калку (сл. 10).

Сада када имамо и ликовну представу ктитора, иако доста оштећену, могућа су, извесна, даља размишљања о неким деловима натписа. Пада у очи да су све три личности на ктиторској композицији млађе особе, што нас наводи на помисао да су у питању брат и сестре, па је могућно и да су у помен родитељима подигли цркву. Такође би се могло претпоставити да су цркву првобитно планирали или почели да граде њихови родитељи, који су, највероватније, били из угледне српске властеоске породице, још из времена краља Стефана Дечанског.[74] Могућно је да је у наставку текста изнад улаза то било и назначено. Одавно је уочено да је убрзо након изградње наоса било одлучено да се дозида припрата, па је сликарство припрате прилично тачно датовано. Примећено је и то да бочни простори уз припрату личе на аркосолије и сугеришу простор за сахрањивање. У вези с тим треба истаћи једну незапажену чињеницу. Наиме, западна фасада првобитне цркве била је украшена двема плитким, полукружним нишама, као што је са пет полукружних ниша украшена и апсида цркве (сл. 11). Приликом дозиђивања припрате, ови полукружни, украсни облици фасаде остали су у виду ниша, као неке апсиде у бочним просторима уз припрату, због чега су у досадашњој литератури они називани капелама (параклисима).[75] Декорација ниша иде у прилог нашем сазнању да није реч о капелама.[76] Међутим, иконографија живописа са илустрацијама Давидових псалама сугерише, истина, простор за сахрањивање.[77]

Ослањајући се на имена поменута у ктиторском натпису, с једне стране, и распоред личности на северном зиду припрате, с друге, основано је претпоставити да су овде насликани ктитори цркве — Марена, Владислава и Радослав (сл. 12). За такву хипотезу, истина, немогућно је изнети било какав доказ на основу расположивих извора или натписа уз њихове ликове. У прилог нашој идентификацији ктиторки говори и сликана декорација припрате. Главне ктиторке су, несумњиво, одлучивале који ће светитељи бити насликани, па су због тога у северном делу припрате, у првој зони, искључиво насликане светитељке: Петка, Марина, Анастасија и Недеља, док су поред војводице Владиславе, у јужном делу припрате, насликане св. Текла и св. Варвара (сл. 13). Затим, Марена, прва ктиторка која приноси модел цркве патрону храма, наручила је да се на зиду наспрам њеног портрета постави лик св. Марине, што још више уверава у исправност прочитаног имена прве ктиторке из натписа над јужним улазом у храм (сл. 13).[78]

Пошто је у ктиторском натпису растумачио име првог наведеног ктитора као Марена, Света Мандић је покушао да растумачи и једва читљиву претходну реч, која би могла означавати статус ктиторке Марене. Он натпис чита: **(ѲЬЗД)Ѧ ѲѤ И ПОПИСѦ ѲѤ ХРѦМЬ ПРѢБЛѦГОѲВѤ(ШѤНО)И БЦѤ И Ѳ(Ь) МѴКОМ(Ь) И ѲТІѤЖ(ѦНИІѤМЬ КТИТ)-ОРИЦѤ МѦРѤНѤ И РѦДОѲЛѦВЬ И ВЛѦДѴѲЛ ...**[79]

[74] На основу историјских података градња кучевишке цркве се везује за време краља Стефана Дечанског (1321—1331). Сп. В. Марковић, *Православно монаштво и манастири у средњевековној Србији*, Сремски Карловци 1920, 101; Н. Окуњев, *Стари српски живопис и његови споменици у ближој околини Скопља*, Црква и живот II, 1—2 (Скопље 1923), 40; В. Петковић, *Стари српски споменици у Јужној Србији*, Београд—Земун 1924, IV; Р. Грујић, *Скопска митрополија*, Скопље 1935, 140; М. Пурковић, *Попис цркава у старој српској држави*, Скопље 1938, 13; С. Радојчић, *Старине Црквеног музеја у Скопљу*, Скопље 1941, 15.

[75] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 56; И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 79; С. Мандић, *нав. дело*, 202—203.

[76] У јужној ниши насликан је св. Петар Стилариски ҴЫ ПЕТРЬ Ѻ ЕН ТѠ СТІЛАРИѠ); до њега, на јужном зиду, одвојен црвеном бордуром од представе краља Душана, насликан је св. Кирил (КІРІЛЬ) — у архијерејској одећи, за кога Цветан Грозданов претпоставља да је Кирил Филозоф, иако не искључује другу могућност — да може бити Кирил Гортински (Ц. Грозданов, *Портрети на светителите од Македонија од IX—XVIII век*, Скопје 1983, 19, 30, сл. 2); на северном зиду насликан је св. Јоаникије СТЫ ІѠАНЬ<І>К ..

У северној ниши, на новом малтеру, насликана је св. Петка (СТА ПЕТЬКА), сигнирана белом бојом и другачијим дуктусом слова за разлику од других сачуваних сигнатура у припрати. Могућно је претпоставити да је и у XIV веку, на том месту, била насликана св. Петка, јер би њено одсуство међу изабраним светитељкама насликаним у најнижој зони било нелогично.

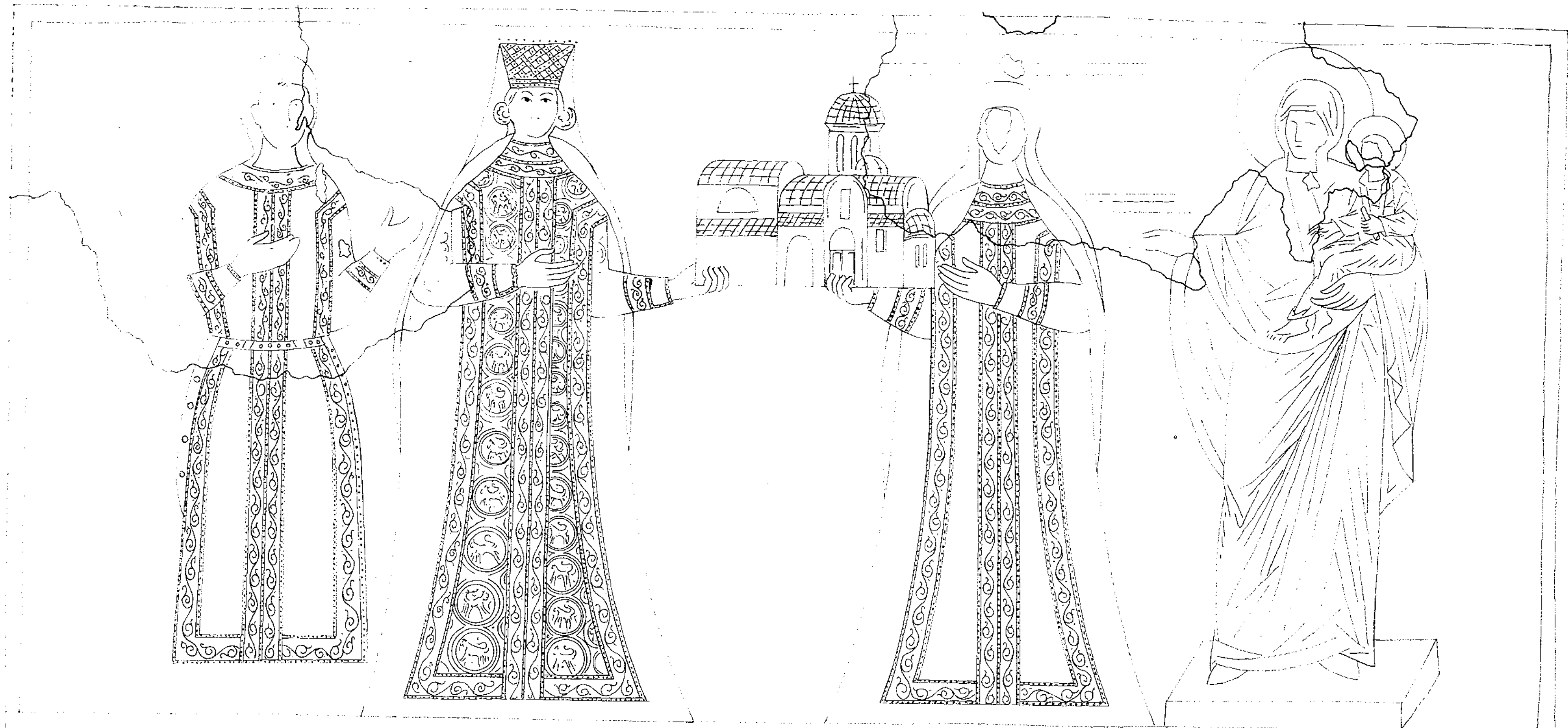
Света Мандић погрешно наводи да се ктитори — војвода Дејан и војводица Владислава — обраћају молитвеним гестом Богородици (!) у јужној капели (С. Мандић, *нав. дело*, 203), док је Иван М. Ђорђевић претпоставио да се деца ктитора Дејана и Владиславе обраћају светој Петки у северној ниши (И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 104).

[77] На илустрације последњих Давидових псалама у кучевишкој припрати и на њихово повезивање са сахрањивањем већ је скренуо пажњу В. Ј. Ђурић (*Византијске фреске*, 56). Међутим, И. М. Ђорђевић је успео да утврди осам сцена илустрације последњих псалама. У питању су представе следећих псалама: Хвалите Бога у светињи његовој (Пс. 150, 1), Момци и девојке (Пс. 148, 11), певачи предвођени хоровођама и свирачима (Пс. 40), окивање „кнежева" и смрт цара Давида (Пс. 149, 8) и Хвалите га сви анђеоски чинови (Пс. 148, 2). Ђорђевић је, такође, истакао шири значај ових последњих псалама у Кучевишту за уметност православног света, јер су заједно са илустрацијама у припрати капеле Преображења у Рили (1335—1342), задужбини протосеваста Хреље (Л. Прашков, *Хрельовата кула*, София 1973, 64—68, сл. 51—82), и припрати манастира Леснова (1349), деспота Јована Оливера (N. L. Okunev, *Lesnovo*, *L'art byzantin chez les Slaves*, I, 2, Paris 1930, 239—242), најстарији до сада познати примери у византијском зидном сликарству. При том је навео могућност повезивања последњих псалама са обредом сахрањивања. Они се читају у заупокојеној литургији. Због тога Ђорђевић износи претпоставку, аналогно Леснову, да су ктитори припрате Кучевишта — Дејан, Владислава и њихова деца — ту сахрањивани, што је и Ђурић већ истакао (*нав. место*). У прилог овом запажању додаје неколико чињеница. Прво, бочни параклиси много личе на аркосолије; друго, изнад западног улаза у наос Богородица с Христом је обележена као Елеуса и, треће, појава св. Петке, у северној ниши, упућује, по свој прилици, на то да се у том простору сахрањивало, јер је ова светитељка била и заштитница мртвих (И. М. Ђорђевић, *нав. дело*, 102—104; о светој Петки уп.: Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971, 103—104).

У овом контексту можемо додати да Богородица из ктиторске композиције у Кучевишту, како смо већ напред изнели, припада типу Истинске наде. Управо Богородица типа Истинске наде, како је то навела Мирјана Татић-Ђурић, налази се у ктиторским композицијама, као и изнад гробова ктитора или дародаваца. Тај тип Богородице, са испруженом десном руком, како смо видели, могао је носити и назив Елеуса (М. Татић-Ђурић, *нав. дело*, 76, сл. 9; о Богородици с Христом изнад гробова cf. V. J. Djurić, *Fresques médiévales à Chilandar*, Actes du XIIᵉ Congrès International des Études Byzantines, III, Beograd 1964, 91—98, fig. 56—60).

[78] У северном простору припрате, на источном делу јужног зида, насликана је св. Марина (СТА МАРИНА), док је на западном делу истог зида представљена св. Анастасија Фармаколитрија (<СТА А>НАС<ТАС>ИА), с марамом на глави, која се спушта на рамена; на западном зиду је, највероватније, била насликана св. Недеља (СТА КИ<РИАКИА>), с круном на глави.

[79] С. Мандић, *нав. дело*, 204.



Сл. 12. Кучевиште, могућа реконструкција ктиторске композиције и сокла, северни зид припрате (цртеж Никола Цонев)

Примећујући да би у именичком наставку „орице" слово „ О " могло бити и „ Є", а да би се слово „ Р " могло читати као Б — предлаже неколико занимљивих читања, као: калугерица, челниковица (Маренин статус по мужу) или нешто слично, сем ктиторице, јер већ речи „с муком и стежанијем" (с трудом и иметком) садрже мисао о ктиторству. Према њему, Марена би била прва, „главна ктиторка, а Радослав и Владислав(а) били би ктитори другога реда".[80]

Друга наша претпоставка о идентификацији војводице Владиславе у ктиторској композицији заснива се на малом остатку одеће друге ктиторке, која држи модел цркве заједно с првом ктиторком, Мареном (сл. 8 и 12). Војводица Владислава, на северном зиду припрате, могла је бити по други пут насликана — као један од ктитора цркве, јер је на јужном зиду припрате била представљена уз свог супруга, војводу Дејана, као представника српске власти, уз суверена државе, краља Душана, и краљицу Јелену (сл. 1, 6 и 7). То је уједно и једини лик Владиславе који се сачувао до данас.

Радослав, трећи ктитор, представљен је на северном зиду припрате као врло млад, те стога, вероватно, није могао имати посебну титулу, а ње нема ни на ктиторском натпису изнад јужног улаза у наос (сл. 10). То је разлог, чини нам се, што је војвода Дејан управљао у име српског краља Душана крајем у којем лежи село Кучевиште, Скопска Црна гора. Касније је Радослав, као жупан и ктитор по мушкој линији, из разлога који нам је непознат, приложио цркву царевом манастиру Св. арханђела у Призрену, 1348. године.[81]

---

[80] Света Мандић је покушао (*нав. дело*, 204—206) да идентификује ктиторку Марену из Кучевишта с властелинком Мареном, која је, са синовима Калојаном, Бориславом и Радославом, поклонила цркви Св. Спаса већи број рукописних књига, ризе и неке сасуде, а уз то и винограде у Сопиштима и Стени. Међутим, овој идентификацији супротстављају се два аргумента: прво, оба записа у рукописном минеју су из XV—XVI века (Љ. Стојановић, *Записи и натписи*, бр. 9684 и 9685); друго, Марена је приложила дарове некој цркви Св. Спаса, што ни у ком случају не може бити кучевишка црква Св. Богородице, јер је њена црква много касније добила нову храмовну посвету. У XVI веку још је храмовна посвета Ваведење Богородичино, како стоји у једном запису из 1519. године, када је купљена и приложена једна књига (триод): „... коупи се сїа божьстнаа книга глаголемии трїωдъ пръвы коматъ, отъ монаха Мине и приложи се цръкве въвѣденїю прѣчистїе Богородице и присно дѣвы Марїе, въ селѣ нарицаемемъ Клъчевища подъвесїе Чрънїе Гωры ..." У истом запису се помиње и кучевишки сабор на Спасовдан: „Въ лѣтѣ З. К. З. мѣсеца юнїа .г по празнествꙋ възнесенїа" (Љ. Стојановић, *Записи и натписи*, бр. 441). Уп. С. Мандић, *нав. дело*, 205—206.

[81] С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњега века*, Београд 1912, 690, где се каже: „И ѥште приложи царство ми цръкви царства ми Архаггелоу сь хотѣниѥмь любимаго властелина царствоу ми Радослава жоупана село Кльчевишта сь цръковию Светыѥ Богородице и сь засел^sкомь Брод^sцемь, сь винограды, сь овоштиѥмь и сь коуплѥницами и сь всѣми правинами како пише оу хрїсовоулѣ кльчевишт^sкомь што ѥ записаль родитель царства ми господинь краль." О датовању повеље у пролеће 1348. године вид.: Г. Суботић, *Прилог хронологији*, 132—134.

Сл. 13. Кучевиште, припрата, распоред фресака I зоне

И након наших истраживања ктиторске композиције, међусобни однос ктитора кучевишке цркве и њихова даља судбина, у највећем делу, остају непознаница. Ипак, чињеница је да све три особе поменуте у ктиторском натпису изнад јужног улаза у храм — Марена, Радослав и Владислава — немају титуле. Изгледа да је до краја без титуле остала Марена, прва поменута у натпису, јер се по њеном сачуваном портрету на северном зиду припрате види да је насликана као млада, без неког вишег властелинског обележја, само са белом марамом на глави (сл. 9), као што се сликају младе девојке, кћерке ктитора — властеле. У оновременом живопису с марамом је насликана кћерка непознатог ктитора у Доњој Каменици.[82] То потврђује да, вероватно због младости, није имала истакнутији друштвени статус, како је Света Мандић претпоставио.[83]

За другу ктиторку, која с Мареном приноси модел цркве патрону храма, претпоставили смо да је у питању портрет војводице Владиславе. У ктиторском натпису у наосу је поменута трећа, после Радослава (сл. 10). Може се, с разлогом, веровати да се у време дозиђивања припрате и њеног осликавања Владислава удала за војводу Дејана и на тај начин, по мужу, стекла већи друштвени статус, због чега је у ктиторској композицији насликана испред Радослава, како приноси модел цркве заједно са Мареном (сл. 8 и 12). С новостеченом титулом она је насликана на јужном зиду припрате, уз војводу Дејана, што се види из натписа поред њеног лика (сл. 5—7). Иако остајемо у домену хипотеза, с великом вероватноћом претпостављамо да је војводица Владислава, у истој дворској одећи, с круном на глави, други пут насликана на северном зиду припрате — у ктиторској композицији и са одговарајућим записом поред њеног лика, са новостеченом војводском титулом.

По нашем мишљењу, трећи пут поменуто име Владиславе на јужној фасади потиче из каснијих времена и односи се на неку другу приложницу Владиславу, која је са синовима Јованом и Дмитром приложила неки дар цркви. Претпостављамо да је, можда, платила осликавање јужне фасаде, где се налази поменути запис.[84] То је, свакако, могло бити после 1348. године, односно после поклањања Богородичине цркве царевој задужбини и када више није било ни Марене ни војводице Владиславе. На касније време упућује и дуктус слова (сл. 14). Да је овај запис припадао војводици Владислави — ктиторки цркве и припрате — сигурно је да не би изостала њена титула.[85]

Да ли је око 1348. године Радослав остао сам? Није нам познато. Међутим, познато је из повеље да је он као жупан и ктитор поклонио своју задужбину — цркву Св. Богородице, као и село Кучевиште са засеоком Бродцем — царевој задужбини, Св. арханђелима у Призрену. Овај податак говори у прилог чињеници да је село Кучевиште било његова баштина и да као жупан није био само „старешина подручја“.[86]

Претпостављамо да се изнад врата припрате, главног улаза у храм,[87] на западном зиду, некада налазио ктиторски натпис, који је могао садржати податке о дозиђивању припрате, њеном осликавању, насталим променама код ктитора, на пример, новом статусу Владиславе. Међутим, касније, у XV, XVI и XIX веку, уследиле су обнове. У неко време је подигнут део припрате за 60 cm, до нивоа пода наоса, и исто толико надвратник западног улаза. Том приликом је могао бити уништен ктиторски натпис, уколико је ту постојао, а сокл припрате покривен подом. Наша истраживања показују да је иста орнаментика коришћена за издвајање хоризонталних зона у наосу и припрати, као и иста сликана декорација сокла (сл. 12).[88] Она се састоји од имитације мермерних плоча — у средини с круговима или ромбоидима, уоквиреним мотивом шаховског поља с наизменично увученим и избаченим пољима (тзв. „жиока на рабош“). На овај начин је украшаван сокл споменика средином XIV века (на пример, у Дечанима, Лесновy[89] и др.).

3. Војвода Дејан, севастократор и деспот

Од свих досадашњих истраживача само је Иван Ђорђевић покушао да идентификује кучевишког војводу Дејана с неком познатом оновременом историјском личношћу. Пошто је утврдио

[82] Ј. Ковачевић, *нав. дело,* т. XLVII; D. Panayotova, *Les portraites des donateurs de Dolna Kamenica,* Зборник радова Византолошког института 12 (Београд 1970), 153—154, сл. 5.

[83] С. Мандић, *нав. дело,* 204.

[84] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске,* 206; П. Миљковић-Пепек, *нав. дело,* 420; И. М. Ђорђевић, *нав. дело,* 83, црт. 2; С. Мандић, *нав. дело,* 197 (доноси и калк). О могућности изгледа старе декорације, од које је сачуван овај запис и мали фрагмент полиставриона, видети код Свете Мандића (*нав. дело,* 197—202); исто тако, Мандић износи мишљење да име Јован у овом натпису „не би било лаичко, него монашко“ и односило се на епископа Јована, овде представљеног као ктитора уз мајку Владиславу и брата Дмитра *(нав. дело,* 202).

[85] Другачија мишљења су изнели: В. Ј. Ђурић, *нав. дело,* 56; П. Миљковић-Пепек, *нав. дело,* 420; И. М. Ђорђевић, *нав. дело,* 84; С. Мандић, *нав. дело,* 197—202.

[86] Жупан је властелин вишег рода (Ђ. Даничић, *Рјечник из књижевних старина српских,* I, 346). О значењу титуле жупана вид.: К. Јиречек — Ј. Радонић, *Историја Срба,* II, Београд 1952, 16—17.

[87] Иван Ђорђевић претпоставља да је главни улаз храма био са његове јужне стране, имајући у виду конфигурацију терена (*нав. дело,* 79, заб. 26).

[88] Вероватно по жељи ктитора, сликари настоје да повежу у једну целину, истом декорацијом, три простора: наос, припрату и, судећи по остацима украса на соклу, капелу на спрату (садашњи живопис је из 1501. године, уп. З. Расолкоска-Николовска, *нав. дело,* 54).

[89] Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура,* Нови Сад 1971, 108—109, сл. 201. О декорацији сокла у Леснову вид.: С. Габелић, *нав. дело,* 54—57.

Сл. 14. Кучевиште, ктиторски запис Владиславе, јужна фасада (калк Никола Цонев)

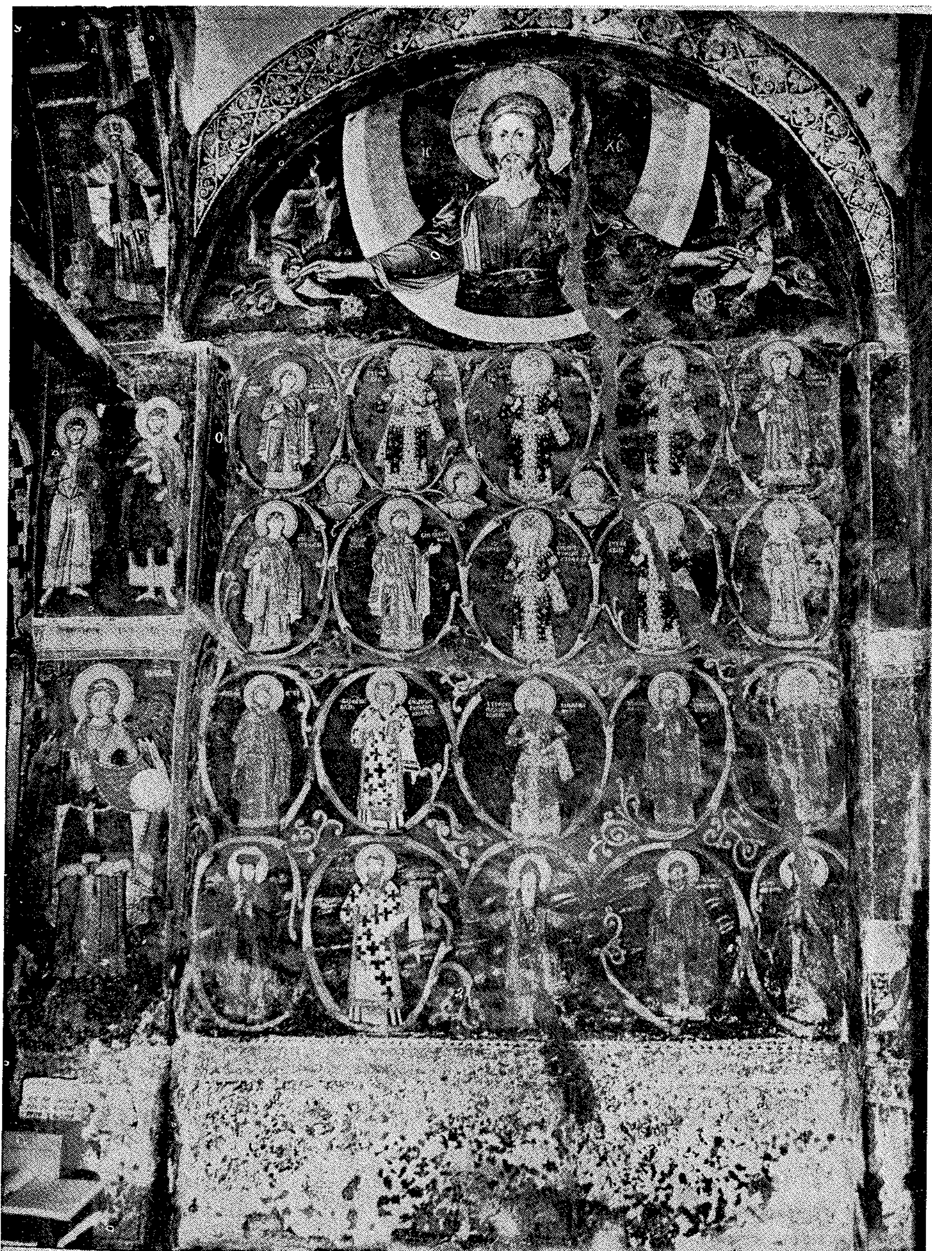
„да Дејан из Кучевишта и севастократор Дејан господар Жеглигова нису иста личност", упутио је, с правом, на помен „воевода Дєѥнь Маньѥкь" из 1333. године, где је он сведок при продаји Стонског рта и Превлаке Дубровчанима од стране краља Душана.[90] Ову плаховито изражену мисао код Ђорђевића[91] покушаћемо не само да оснажимо преиспитујући познате историјске изворе већ и да изнесемо могућност идентификације војводе Дејана из Кучевишта са севастократором, односно деспотом Дејаном — једним од најугледнијих и најутицајнијих великаша Душановог доба. Међутим, овде нећемо расправљати о пореклу војводе Дејана, његовом унапређењу у севастократора и деспота јер је то већ учињено у досадашњој обимној литератури.[92]

[90] И. М. Ђорђевић, *нав. дело,* 84. О Душановој повељи вид.: Fr. Miklosich, *Monumenta serbica,* 104—105; С. Новаковић, *нав. дело,* 298.

[91] И. М. Ђорђевић, *нав. дело,* 83—84.

[92] Већ одавно су Ђура Даничић (*Рјечник,* 329) и Константин Јиречек (*Историја Срба,* I, 222, нап. 50) сматрали да је војвода Дејан Манек из Душанове повеље био унапређен у севастократорски чин. Том приликом су као могућег претка означили Обрада Манека, севаста из Милутиновог доба (*Исто*). Због тога порекло севастократора Дејана до данас није утврђено. О Драгашима вид.: J. Хаџи-Васиљевић, *Драгаш и Константин Дејановићи,* Београд 1902; Д. Анастасијевић, *Једна византиска царица Српскиња,* Братство XXX (1939), 1—23; К. Јиречек — Ј. Радонић, *Историја Срба,* I, Београд 1952, 222 и даље; M. Purković, *Byzantinoserbica,* 43—47; М. Рајичић, *Основно језгро државе Дејановића,* Историски часопис 4 (Београд 1952—1953), 227—243; исти, *Севастократор Дејан,* Историски гласник 3—4 (Београд 1953), 17—28; Б. Ферјанчић, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама,* Београд 1960, 168 и даље; Г. Острогорски, *Господин Константин Драгаш,* Зборник Филозофског факултета VII—1, (Београд 1963), 287—294 (= *Византија и Словени,* Сабрана дела, IV, 271—280); Р. Михаљчић, *Крај српског царства,* Београд 1975, 67 и даље; исти, *Историја српског народа,* II, Београд 1982, 21 и даље; И. Ђурић, *Сумрак Византије,* Београд 1984, 16 и даље; исти, *Евдокија Комнина и њен муж Константин Драгаш,* Зборник радова Византолошког института 22 (Београд 1983), 259 и даље.

Сл. 15. Пећ, припрата, Лоза Немањића (фот. Републички завод, Београд)



Чињеница да је Дејан насликан с Владиславом на јужном зиду припрате (сл. 17) била је основни разлог што досадашњи истраживачи кучевишког живописа нису војводу Дејана идентификовали са севастократором и деспотом Дејаном, оцем браће Јована и Константина Драгаша. Они нису били ту насликани.

Наиме, ми сматрамо да се Дејан два пута женио. У првом браку, док је био војвода, жена му је била војводица Владислава, а у другом Теодора, сестра цара Душана.

Војвода Дејан и војводица Владислава, како смо напред видели, насликани су на јужном зиду припрате, уз суверена српске државе, краља Стефана Душана, и краљицу Јелену (сл. 1—7), као пандан ктиторској композицији на северном зиду (сл. 8—9, 12). На основу кучевишког портрета, где је Дејан представљен као мало старији од краља Душана (рођен 1308), можемо претпоставити да се родио на почетку прве деценије XIV века. Обоје — Дејан и Владислава — представљени су млади, без деце, што говори у прилог мишљењу да до израде живописа (до 1337) нису имали ниједно дете. Због тога сматрамо да је прво, и једино, њихово дете било женско, рођено после 1337. године, и да се звало Теодора, позната из историјских извора.

Из непознатих разлога Владиславе више нема. Да ли је она (након десетогодишњег? брака) умрла, што је вероватније, или ју је Дејан напустио — да би се оженио Теодором — што није био редак случај, није познато. У сваком случају, његов успон на хијерархијској лествици може се, али и не мора, повезати и с његовом женидбом с царевом сестром, Теодором. У време када је Дејан могао бити ожењен Теодором (после октобра 1347. године), Владислава се уопште не помиње у кучевишкој цркви.[93] То је и један од разлога што сматрамо да 1348. године није била жива, као ни њена „сестра" Марена. Тада, како смо изнели, Радослав сам, као жупан, поклања село Кучевиште с црквом Ваведења Богородичиног царевом маузолеју Св. арханђела код Призрена.[94]

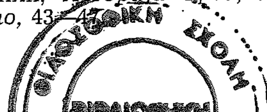
Иако у српској историографији већина аутора прихвата чињеницу да је севастократор Дејан био ожењен Теодором — Евдокијом, јер га је цар Душан називао „достовѣрьному и братоу царьства ми",[95] Миодраг Пурковић је изнео низ аргумената којима је доказивао да Теодора, сестра цара Душана, није могла бити удата за севастократора Дејана.[96] Он је, при том, врло аргументовано изнео неколико прихватљивих претпоставки. Наиме, утврдио је да је краљ Стефан Дечански с Мари-

[93] Вид. напред наш текст и нап. 85.

[94] Вид. нап. 81.

[95] К. Јиречек — Ј. Радонић, *Историја Срба,* II, 282.

[96] М. Пурковић, *нав. дело,* 43—47.





Сл. 16. Дечани, припрата, Лоза Немањића (фот. В. Ј. Ђурић)

јом Палеологовом имао више деце: Јелену, Симеона и Теодору.[97] Затим, Пурковић запажа да је Јелена, која је на Лози Немањића у Пећи насликана као дете (сл. 15), а као млада девојка у Дечанима (сл. 16), њихова кћерка. Исто тако, сматра да је и Теодора, насликана само у Лози Немањића у Дечанима (сл. 16), њихова кћи. На основу чињенице да су на Лозама сликане само принцезе, које још нису удате, што значи да су још везане за Немањиће, Пурковић је Лозу датовао у време око 1330, а дечанску после октобра 1347. године, када се Јелена удала за Младена Шубића.[98]

Вратимо се Теодори. Видели смо, она је насликана као 16-годишња или 17-годишња девојка у Дечанима, а није насликана у Пећи, што говори у прилог изнетом мишљењу да је рођена око 1330. године,[99] након израде Лозе Немањића у Пећи. Исто тако, Пурковић закључује да није могла бити удата пре 1347. године, односно пре израде Лозе Немањића у Дечанима, јер је ту насликана. На овај начин он доказује да је и Теодора дете Дечанског и Марије Палеологове. Међутим, изричито је против могућности да је ова Теодора била удата за севастократора Дејана, и то из неколико разлога: прво, она није могла имати кћерку са истим именом; друго, она није могла бити баба Мркши Жарковићу, јер њена кћерка Теодора није могла родити сина Мркшу с обзиром на узраст.[100]

У контексту оваквих запажања Пурковић није могао прихватити чињеницу да је Теодора, сестра Душанова, била удата за севастократора Дејана. Међутим, насликани ликови војводе Дејана и његове супруге, војводице Владиславе, у Кучевишту — помажу у разјашњавању ових на изглед нерешених проблема за Пурковића.

Наиме, Дејан је, још као војвода, у првом браку с Владиславом, око 1337. године, или нешто касније, имао кћерку Теодору, која се удала за Жарка, угледног властелина и наместника у Зети (1356—1357). Млетачки грађанин је постао 1357. године. У том браку рођен је њен син Мркша Жарковић, који касније постаје господар Авлоне и Канине (1396—1414).[101] Теодора се после смрти мужа (1371) по други пут удала, за Ђурђа Балшића, с којим је имала сина Константина Балшића. Ђурађ Балшић напустио је прву жену, кћерку краља Вукашина, да би узео Теодору, паметну и лепу, сестру Дејанових синова, Драгаша и Константина, како каже Мавро Орбини.[102] После смрти Балшића (1378), помиње се као монахиња Ксенија. Умрла је после октобра 1402. године.[103]

Из ових се података види да је Теодора (монахиња Ксенија) кћи Дејанова из првог брака с војводицом Владиславом, рођена око 1337. године, могла, педесетих година XIV века бити удата за властелина Жарка и родити Мркшу, унука деспота Дејана. Стога сматрамо да је Теодора — Евдокија, жена деспота Дејана, сестра цара Душана. Међутим, у прилог Пурковићевом мишљењу да је Теодора — Евдокија кћерка Стефана Дечанског и Марије Палеологове додајмо наша запажања о Лози Немањића у Дечанима, где је Теодора једино и насликана.

У дечанској Лози (сл. 16), у највишој зони, где су представљени последњи, савремени владари — изражена је једна врло суптилна мисао. Наиме, као да се хтело тачно издвојити порекло цара Стефана Душана, сина Стефана Дечанског из првог брака с Теодором, кћерком бугарског цара Смилца — од друге деце која су из другог брака Дечанског с Маријом Палеологовом. То је постигнуто на тај начин што су у лозицама, у целим фигурама, представљени главни носиоци продужетка немањићке лозе, док су све остале споредне личности у бистама — у чашицама, које излазе из лозица.

У средини је први српски цар Стефан Душан, док је његов отац Стефан Дечански лево од њега; Урош, краљ српски и наследник престола, представљен је десно од свога оца, цара Стефана Душана. Занимљиво је да су у горњој зони, у чашицама, представљена остала деца Дечанског, подељена тачно у два дела — из два његова брака. Једина чашица с бистом Душмановом излази из Душанове лозице и тиме показује да је Душман син Дечанског и Теодоре, из његовог првог брака. Портрети Симеона, Јелене и Теодоре — све троје из другог брака Дечанског с Маријом Палеологовом — повезани су лозицом Дечанског. То, свакако, није случајно. Могао се направити и други распоред, на пример, четири чашице распоредити по две које би излазиле из сваке лозице. Овде то није учињено. Напротив, у средини је истакнут цар Душан, у чију се славу и слика цела лоза у Дечанима, из чије лозе излази само његов прави брат,

---

97 *Исто.*

98 *Исто.*

99 Гојко Суботић сматра да је Лоза Немањића у Дечанима насликана између пролећа 1346. и 31. августа 1347. године; уп.: *Прилог хронологији,* 115, 133.

100 М. Пурковић, *нав. дело,* 47.

101 Јиречек — Радонић, *Историја Срба,* I, 243, 248, 319.

102 М. Орбин, *Краљевство Словена,* Београд 1968, 64; С. Ћирковић (*Коментари,* 317—318) каже да „нема разлога да се сумња у Орбинов податак".

103 *Enciklopedija Jugoslavije,* III, Zagreb 1958; вид.: *Драгаши,* 67—68, под бр. 5 Теодора, кћи Дејанова, 68.

Душман. Његов наследник, краљ Урош, постављен је десно од свога оца, Душана, у посебну лозицу. С леве стране је Стефан Дечански, док су његов полубрат и сестре око лозице Дечанског.

Теодора (Тодора) (сл. 16), предмет нашег интересовања, овде је насликана као најмлађа, у најнижем делу горњег реда. Стога с разлогом сматрамо да је Теодора — Евдокија, жена деспота Дејана, кћерка Стефана Дечанског и Марије Палеологове. То је њихово најмлађе дете. Она је могла бити рођена око 1330. године, како сматра Пурковић. Тачније, могла се родити и крајем 1331 (година смрти краља Дечанског), чак и почетком 1332, као посмртно рођено дете. Но, то је и крајњи термин, после којег се није могла родити ако је, а ми у то верујемо, најмлађе дете Стефана Дечанског.

Теодора се могла удати за севастократора Дејана свакако после октобра 1347. године, јер је то датум удаје њене сестре Јелене. Највероватније се удала око 1350. године, као девојка од 18 до 20 година. После смрти деспота Дејана, као монахиња Евдокија, заједно са синовима, Јованом и Константином Драгашима, наступа као српска владарка. Управо се у њеној царској титули крије аргуменат да је Теодора сестра цара Душана, што се, видели смо, не може оспорити другим аргументима.

Портрети севастократора и деспота Дејана, као и његове породице, нису досад откривени. Сигурно су постојали, у оквиру ктиторске композиције, у његовој задужбини Богородичиној цркви у Архиљевици, као што је било уобичајено у то време (Кучевиште, Полошко, Бела Црква Каранска, Добрун, Лесново, Св. Софија у Охриду, Псача и др.).

Ктиторска композиција у Земену, у Бугарској, неоправдано је била повезивана с деспотом Дејаном и његовом породицом. Међутим, портрети у Земену представљају непознатог ктитора с породицом (непознати ктитор, његова жена Доја, кћерке, одрасле девојке, синови: мали дечко, Витомир и Стајо — представљају једну целину, једну породицу), а насликани су у време деспота Дејана.[104] Кучевишки портрет војводе Дејана је, стога, једини сачувани портрет овог великог велможе српског царства.

[104] Л. Мавродинова, *Земенската църква*, София 1980, монграфски рад с дотадашњом литературом. Мавродинова неоправдано датује други слој живописа у време од краја XIII до прве четвртине XIV века (стр. 182). Не само спомињање деспота Дејана у натпису већ и стил фресака, као и ношња на портретисаним личностима у ктиторској композицији, говоре у прилог датовању фресака у Земену у доба деспота Дејана.

Zagorka Rasolkoska-Nikolovska

Les portraits de donateurs de l'église de la Vierge à Kučevište

Après que l'on ait découvert des fresques du XIV[e] siècle dans l'église de la Vierge (plus tard du Saint--Sauveur) à Kučevište, près de Skoplje, plusieurs études ont été publiées à leur sujet. En plus d'une série de remarques intéressantes au sujet de la disposition, de l'iconographie et du style des fresques, les chercheurs ont aussi émis leurs avis sur la date de la décoration des murs du naos par des fresques (1321—1331), s'intéressant surtout à la date de la décoration de l'exonarthex (1332—1337). Notre étude de la fresque des donateurs nous a fait constater qu'elle avait été peinte entre 1334 et 1337. De plus nous avons pu constater que la fresque se compose de deux parties: sur le mur sud de l'exonarthex sont peints les portraits des souverains et sur le mur nord les donateurs qui ont eu du mérite pour la construction et l'ornementation de l'église. Ils présentent le modèle de leur fondation à la sainte patronne de l'église — la Vierge à l'Enfant.

Sur le mur sud de l'exonarthex, comme certains chercheurs l'ont déjà constatés, se trouvent les portraits de quatre personnages historiques, ce sont: le roi Dušan et la reine Hélène, sans leur fils le jeune Uroš; le voïvode Dejan et son épouse Vladislava (fig. 1). Le portrait du roi Dušan, encore jeune et en ornat royal, ressemble le plus à celui du même roi, contemporain ou un peu antérieur de l'Arbre des Némanjić à Peć. Un fait intéressant est qu'ici, de même qu'à Peć, Dušan est peint avec un loros croisé, ce qui n'était pas dans la tradition de ses prédécesseurs. C'est assurément un élément de la divinisation de Dušan, devenu sensible après la bataille de Velbužd (1330) et ses premières conquêtes au sud du pays (1334). Nous estimons que c'est probablement dans le même esprit qu'a été peinte la reine Hélène en costume d'impératrice byzantine avec un thorakion. Le visage d'Hélène est complètement effacé, mais en dépit de ce fait, son portrait a une grande importance pour l'art serbe, car c'est l'unique portrait de la reine (et plus tard impératrice) de Serbie où elle est peinte avec un thorakion. Ces symboles, caractéristiques de leur pouvoir (le loros croisé de Dušan et le thorakion d'Hélène) nous aident à dater la peinture murale de l'exonarthex comme appartenant à l'époque après 1334, lorsque Prilep, Ohrid et Strumica, qui jusqu'à lors avaient été byzantins, ont fait partie de l'Etat serbe. Sur la partie occidentale du mur sud sont peints le voïvode Dejan et son épouse Vladislava (fig. 1, 3—7). Les deux ont les mains tendues vers le couple royal, Dušan et Hélène et expriment ainsi leur rapport de vassaux envers leurs suzerains, qui règnent sur le pays (fig. 1).

Sur le mur nord de l'exonarthex, faisant pendant aux portraits royaux et seigneuriaux, se trouvent aussi quatre figures dont trois présentent le modèle de leur fondation à la Vierge à l'Enfant (fig. 8).

La Vierge de cette composition, à en juger d'après ce qui en reste, se tient debout la main tendue vers les donateurs pour recevoir l'offrande que ceux-ci adressent au saint Sauveur. Aussi, estimons-nous, est-il fort possible que cette figure représente la Vierge »Espérence Véritable«, l'une des variantes iconographiques de l'Hodigitria. L'église de Kučevište se trouve sous le saint patronnage de la Vierge du type Hodigitria qui porte l'épithète Eleusa, si bien que l'on peut supposer que la Vierge de la composition des donateurs pouvait aussi avoir porté le nom d'Eleusa.

La fresque votive avec les portraits des donateurs est gravement endommagée. Le portrait de la donatrice qui tient de la main droite le modèle de l'église dont

seule la partie supérieure avec la coupole est visible a été conservé. Elle est jeune et porte un long voile blanc sur la tête. La figure du second donateur est presque complètement anéantie, il n'en reste qu'une partie insignifiante du bras droit ramené sur la poitrine, probablement dans un geste de prière. A en juger d'après les ornements de la manche et d'une partie du manteau, l'on peut en conclure qu'elle avait aussi été une fondatrice et que, de sa main gauche elle-aussi soutenait l'église. Le troisième personnage est un homme qui, par un geste de prière s'adresse à la Vierge à l'Enfant. L'iconographie de cette fresque nous montre que l'église, avec son exonarthex, avait été élevée par trois jeunes personnes. Leurs noms ne nous sont pas connus. Cependant, en déchiffrant l'inscription votive conservée en partie (fig. 10) on peut reconstituer les noms de Marena, Vladislava et Radoslav. La position sociale de la première fondatrice est resté inconnu, la seconde, Vladislava, s'est probablement mariée dans l'intervalle de la construction de l'église à la peinture de ses fresques, mariée et a acquis ainsi un rang social plus haut, si bien qu'il est passible qu'elle ait aussi été peinte deux fois. La première fois quand, de concert avec Marena elle fait offrande de l'église, et la seconde fois avec son époux le voïvode Dejan, sur le mur sud de l'exonarthex. Radoslav, le troisième donateur est devenu plus tard Grand Joupan et c'est alors, en 1348, qu'il fonda une église auprès du monastère impérial des Saints-Archanges à Prizren (fig. 12).

La posibilité de l'identité du voïvode de Kučevište Dejan avec le voïvode Dejan Manjak de la charte émise par Dušan en 1333 a déjà été signalée dans les ouvrages spécialisés. Cependant nous avons essayé de prouver l'identité du voïvode Dejan de Kučevišté avec le sébastocrator et plus tard despote Dejan — l'un des plus grands et des plus puissants seigneurs de l'époque de Dušan.

Nous supposons que le sébastocrator Dejan avait été, avant son mariage avec Théodora-Eudoxie, soeur de l'empereur Dušan, et tant qu'il n'était que voïvode, marié à Vladislava, dont le père était aussi voïvode, et eut avec elle une fille Théodora. Cette fille pourrait avoir été née vers 1337, en tous cas après la peinture du couple de voïvodes à Kučevište, puisqu'elle n'y figure pas. Cette Théodora se maria plus tard en premières noces avec Žarko, grand seigneur et gouverneur de la Zeta (1356—1358) duquel elle eut un fils, Mrkša. Plus tard Djuradj Balšić répudia sa première femme, fille du roi Vukašin pour pouvoir épouser la belle et intelligente Théodora, soeur des fils de Dejan, Dragaš et Constantin (1372—1378) comme nous l'apprend Orbini. Après la mort de Djuradj Balšić, Théodora prit le voile et on la mentionne de nouveau comme moniale Xénia (1378). Elle fut morte après le mois d'octobre 1402.

Théodora, la fille du roi Stefan Dečanski et de princesse Marie Paléologue, est née aux evnirons de 1330, car elle ne figure pas sur l'arbre généalogique de Peć. Elle a pu se marier au sébastocrator Dejan après 1347, car nous trouvons son portrait sur la lignée des Nemanjić à Dečani. Après la mort du despote Dejan, elle apparaît comme moniale Eudoxie et, de concert avec ses fils, elle gouverne le pays et est intitulée »impératrice«. C'est justement de ce titre que l'on déduit que Théodora avait été la soeur de l'empereur Dušan, ce qui n'a été révoqué par aucun argument contraire. Et c'est ainsi que sa petite fille Hélène, fille de son fils Constantin Dragaš, l'unique impératrice byzantine d'origine serbe, était aussi de sang impérial.

Le portrait du voïvode Dejan qui se trouve a Kučevište est l'unique portrait conservé de ce puissant seigneur de l'empire serbe, car les portraits du sébastocrator, respectivement despote Dejan, avec sa famille se trouvaient assurément, selon la coutume de l'époque, dans sa propre fondation, l'église de la Vierge d'Arhiljevica. Quant aux portraits des donateurs de Zemen, ils représentent un fondateur inconnu avec sa famille, du temps du despote Dejan.

Иконы праздничного ряда из иконостаса Успенского собора во Владимире

Энгелина Смирнова

В последние годы изучение русского средневекового искусства нередко возвращается к узловым явлениям, уже освещенным трудами исследователей недавнего прошлого. К этому побуждает накопление новых реставрационных данных, заново предпринятое тщательное исследование письменных источников, уточнение периодизации художественных процессов, публикация византийских и южнославянских произведений и вытекающая отсюда возможность более полного, чем раньше, сравнения русской живописи с византийским и южнославянским искусством. Одна из тем, привлекающих сейчас внимание многих авторов — творчество Андрея Рублева и мастеров его круга.[1] Некоторые из новых публикаций преследуют цель углубить понимание общего смысла искусства этих мастеров и всей московской живописи первой трети XV в.[2] Важна и другая задача: дифференцировать этот художественный круг, отделить ведущие явления от сопутствующих, творчество самого Андрея Рублева от произведений его товарищей, учеников, современников, охарактеризовать переплетение многообразных традиций.

Сейчас, как представляется, можно с уверенностью отнести к творчеству Андрея Рублева два произведения. Это фрески 1408 г. в Успенском соборе во Владимире, исполненные Рублевым вместе с художником Даниилом,[3] и икона „Троица", 1410-х годов (Третьяковская галерея).[4] Третье произведение — так называемый Звенигородский чин: иконы с поясными изображениями Спаса, архангела Михаила, апостола Павла (Третьяковская галерея).[5] Звенигородский чин был найден в сарае около Успенского собора „на Городке" в

[1] Наиболее полные монографии предшествующих десятилетий, В. Н. Лазарев, *Андрей Рублев и его школа*, Москва 1966; М. В. Алпатов, *Андрей Рублев, Около 1370—1430*, Москва 1972.

[2] Е. Я. Осташенко, *Пространственные решения в некоторых памятниках московской живописи как оттражение развития стиля в конце XIV — первой трети XV в.*, Древнерусское искусство XIV—XV вв., Москва 1984, 59—76.

[3] Наиболее полно изданы в монографии В. Н. Лазарева (см. прим. 1).

[4] В. И. Антонова, Н. Е. Мнева, *Каталог древнерусской живописи (Государстtвенной Третьяковской галереи), Опыт историко-художественной классификации*, Москва 1963, т. I, № 230, табл. 190—192. Следует иметь в виду, что композиция и общий рисунок „Троицы сохранны, а красочный слой оригинала поврежден во многих местах при многочисленных поновлениях.

[5] *Там же*, № 229, табл. 187—189.

Илл. 1. Вознесение, около 1408 г., икона праздничного ряда иконостаса Успенского собора во Владимире, Москва, Третьяковская галерея



Илл. 2. Вознесение, первая треть XV в., икона праздничного ряда Благовещенского собора Московского Кремля



Звенигороде, под Москвой. Как показывает совокупность последних наблюдений и исследований, он происходит именно из этого собора, построенного около 1400 г.[6] О принадлежности этих икон кисти Андрея Рублева нет ни сведений письменных источников, как о фресках во Владимире, ни легенд, как о „Троице". Однако сходство с фресками и „Троицей", а также исключительно высокое художественное качество позволяет с большой долей вероятности приписать Звенигородский чин самому Андрею Рублеву.

Перечисленный круг произведений обладает стилистической замкнутостью. Что касается миниатюр известного Евангелия Хитрово (Гос. библиотека СССР имени В. И. Ленина, фонд 304, III, № 3/М, 8657), то вопрос об их авторе (им считали и Феофана Грека, и Андрея Рублева, и неизвестного художника)[7] остается открытым до окончания реставрационных и исследовательских работ, проводящихся сейчас во Всесоюзном институте реставрации в Москве под руководством Г. З. Быковой.

С именем Андрея Рублева было принято связывать еще три больших иконных комплекса. Один — праздничный ряд иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Согласно летописным данным, этот собор в 1405 г. украсили Феофан Грек, Андрей Рублев и Прохор с Городца. После раскрытия икон в 1918 г. исследователи приписали Феофану Греку деисусный чин, Андрею Рублеву — левую часть праздничного яруса (семь икон), а Прохору — правую часть праздничного яруса (тоже семь икон).[8] Новый анализ письменных источников, предпринятый недавно, показал, что известие 1405 г. относится не к тому зданию и интерьеру, которые существуют сейчас, а к более раннему сооружению, которое было заново выстроено в 1416 г., затем еще раз заново в 1484—1489 гг., а в 1547 г. подверглось опустошительному пожару, после чего украшено древними иконами, привезенными сюда из каких-то го неизвестных нам мест: деисус — из одного храма, а праздники — из другого.[9] Принадлежность икон праздничного ряда самому Андрею Рублеву сомнительна, хотя отражение в них идей рублевского творчества имеет место.

Второй комплекс — иконостас Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре (сейчас Загорск), 1425—1427 гг., над исполнением которого работала большая артель. Принадлежность самому Рублеву даже нескольких икон[10] остается лишь гипотезой.

Наконец, третий комплекс — иконостас Успенского собора во Владимире. Пять входивших в него икон являются предметом настоящей статьи.

Как сообщают летописи, в 1408 (6919) г. „мая в 25 начаша подписывати церковь каменую великую съборную святая Богородица, иже во Владимире, повеленьем князя великого, а мастеры Данило иконник да Андрей Рублев".[11] Работы по украшению огромного владимирского собора живописью были закончены, надо полагать, не осенью того же года, а лишь несколько лет спустя. В эти годы были исполнены не только стенописи, о которых упоминает летопись, но и иконостас. Общее сходство сохранившегося иконостаса с фресковым ансамблем впервые констатировал И. Э. Грабарь, возглавлявший в 1918 г. раскрытие живописи в Успенском соборе.[12] К его позиции примкнули остальные исследователи, касавшиеся этого вопроса.

Многие произведения, входившие в состав иконостаса владимирского Успенского собора, постоянно экспонируются в залах Третьяковской галереи и Русского музея, в том числе все пять

---

[6] Деисусный ряд иконостаса Успенского собора в Звенигороде, как свидетельствуют обмеры храма, мог включать девять икон таких габаритов, как иконы Звенигородского чина. При этом деисусный ряд должен был закрыть предалтарные столбы на том их уровне, где находятся фрески с изображением Голгофских крестов. Ниже деисусного ряда оставались открытыми фрески предалтарных столбов с композициями „Явление ангела Пахомию" и „Варлаам и Иоасаф". Между предалтарными столбами находились несохранившиеся иконы местного ряда, так что названные фресковые композиции включались в местный ряд. Над деисусным рядом располагался, вероятно, праздничный ярус, выше которого на предалтарных столбах были видны фресковые медальоны с „Флором" и „Лавром".

[7] O. Popova, *Les miniatures russes du XI^{e} au XV^{e} siècle*, Leningrad, 1975, p. 138 et suiv., pl. 67—71; Г. И. Вздорнов, *Искусство книги в Древней Руси*, Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV веков, Москва 1980, 108—109, № 58; О. С. Попова, *Русская книжная миниатюра XI—XV вв.*, Древнерусское искусство. „Рукописная книга", Сборник третий, Москва 1983, 9, 64—68.

[8] Историю вопроса и некоторые коррективы см. в посмертно изданной книге В. Н. Лазарева: В. Н. Лазарев, *Русская иконопись от истоков до начала XVI века*, Москва 1983, 89—90, 98—99, табл. 90, 95, 96.

[9] Л. А. Щенникова, *О происхождении древнего иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля*, Советское искусствознание, 81/2, Москва 1982, 81—129; она же, *Формирование московской школы живописи в конце XIV — начале XV века*, (Праздничный ряд иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле), Автореферат кандидатской диссертации, Москва 1982.

[10] В. Н. Лазарев, *Указ. соч.*, 108—109, табл. 103.

[11] М. Д. Приселков, *Троицкая летопись. Реконструкция текста*, Москва—Ленинград 1950, 466.

[12] И. Э. Грабарь, *Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918—1925 годов*, Вопросы реставрации I, Москва 1926, 7—112 (переиздано в кн.: И. Грабарь, *О древнерусском искусстве*, Москва 1966, с. 174—177.

Илл. 3. Апостолы (левая группа), деталь иконы „Вознесение" из праздничного ряда иконостаса Успенского собора во Владимире



дошедших до нас праздничных икон: „Благовещение“ (Третьяковская галерея), „Сретение“ „Крещение“ (обе в Русском музее), „Сошествие во ад“, „Вознесение“ (обе в Третьяковской галерее).[13] Из икон деисусного ряда сохранились „Спас в силах“, „Богоматерь“, „Иоанн Предтеча“, „Архангел Михаил“, „Архангел Гавриил“, „Апостол Андрей“, „Иоанн Богослов“, „Иоанн Златоуст“, „Григорий Богослов“ (все в Третьяковской галерее), „Апостол Петр“, „Апостол Павел“, „Василий Великий“, „Никола“ (все в Русском музее). От пророческого ряда сохранились „Софония“ и „Захария“ (обе в Русском музее).

Среди московских произведений первой трети XV в. именно этот иконостас остается наименее исследованным. Его рассматривают главным образом под углом зрения рублевского творчества, отыскивая соответствия с ним или отступления, „недотягивание“ до рублевского уровня. Ансамбль не изучен монографически, не охарактеризован как явление целостное, самостоятельное, замкнутое. Владимирские иконы чаще всего приписывают „Андрею Рублеву с помощниками“, а „Вознесение“ — самому Андрею Рублеву.

Между тем, можно утверждать, что комплекс икон из Успенского собора во Владимире имеет лишь опосредствованное отношение к творчеству Андрея Рублева. Он занимает особое место в московской живописи раннего XV в., обладает собственной художественной интонацией в которой отклик на рублевское искусство органично переплетается с другими традициями. Эти традиции по-разному проявляют себя в тех или иных произведениях, входящих в ансамбль.

На иконах праздничного ряда из владимирского иконостаса живопись сохранилась лучше, чем на иконах деисусного или пророческого ярусов, которые сильно пострадали при поновлениях. Поэтому именно по праздникам можно с большей полнотой судить о стиле иконостаса.

Всем пяти дошедшим до нас праздничным иконам из Владимира присущи некоторые общие стилистические признаки, говорящие об исполнении икон единой группой мастеров. Композиция всюду дана „крупным планом“, причем фигуры в каждом изображении сдвинуты вперед, к нижней кромке сцены. Даль всюду закрыта постройками, стенами и скалами. Фигуры — характерных пропорций, с большими головами и широкими плечами. Несколько раз повторяется мотив слегка склоненной фигуры с чуть согнутыми коленями (Христос в „Сошествии во ад“, ангелы в „Крещении“, Симеон в „Сретении“). Позы передают глубокое размышление и сосредоточенность.

Каждая из праздничных икон обладает и своими особенностями. „Вознесение“ стоит ближе всех других владимирских праздников к творчеству Андрея Рублева. В изображении большую роль играют силуэт и линия, у апостолов благородные некрупные черты ликов и чуть расширенный абрис головы, часто встречающийся во фресках 1408 г. Мягкие, насыщенные светом сочетания голубого и травянисто-зеленого, оливкового, лимонно-желтого и вишневого близки к рублевской колористической концепции. Отголосок рублевских идеалов — в возвышенном спокойствии образов, в задумчивом и сосредоточенном настроении сцены.

Однако, в отличие от рублевских произведений, формы в „Вознесении“ сконцентрированы на первом плане, композиция нагружена и уплотнена. Отсутствуют тонкие градации пространственных планов, нет движения композиционных линий из глубины изображения. Рисунок в „Вознесении“ чуть угловатый, большая роль придана спрямленным абрисам фигур, вместо дугообразных рублевских контуров. В изображении группы апостолов справа ощутима склонность к симметричному, фризовому размещению форм. Черты ликов, при типологическом сходстве с чертами рублевских персонажей, отличаются близко поставленными глазами, спрямленными линиями бровей и носа. Рельеф ликов дан крупными широкими плоскостями, вместо идеально плавных переходов объема в собственно рублевских произведениях. Многое в образе зависит от рисунка рук — маленьких, почти детских, с вытянутыми заостренными пальцами, похожих на руки в некоторых московских иконах рубежа XIV—XV вв.[14]

---

[13] См. о них: Ю. Н. Дмитриев, *Путеводитель, Государственный Русский музей,* Древнерусское искусство, Ленинград—Москва, 1940, 45, илл. 42; В. И. Антонова, Н. Е. Мнева, *Указ соч.,* № 225, табл. 178, 180, 183; В. Н. Лазарев, *Андрей Рублев и его школа,* 30, 59 (прим. 48, 49), 130—132, табл. 122—125; М. В. Алпатов, *Указ. соч.,* 74, илл. 60, 61; Н. А. Демина, *Андрей Рублев и художники его круга,* Москва 1972, 84—89, 96—101; В. Н. Лазарев, *О методе работы в рублевской мастерской,* — В кн.: В. Н. Лазарев, *Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы,* Москва 1978, 208, 210, илл. 209; В. Н. Лазарев, *Русская иконопись от истоков до начала XVI века,* 101—102, табл. 97—98.

Из-за огромных размеров Успенского собора во Владимире, возведенного в XII в., этот иконостас является одним из самых крупных в русском искусстве. Размер праздников колеблется от 123—125 см в высоту до 92—94 см в ширину. Размеры икон деисусного чина соответственно 312—314 см на 105—106 см. Иногда весь ансамбль владимирского иконостаса называют „Васильевским чином“, по названию села Васильевское, куда этот иконостас был передан из Владимира в XVIII в.

Илл. 4. Апостолы (правая группа), деталь иконы „Вознесение“ из праздничного ряда иконостаса Успенского собора во Владимире



[14] Например, в „Богоматери Одигитрии“ из Покровского монастыря в Суздале (Русский музей). См.: *Ростово-*



Илл. 5. Апостол Матфей, деталь иконы „Вознесение“ из праздничного ряда иконостаса Успенского собора во Владимире



Илл. 6. Апостол Лука, деталь иконы „Вознесение“ из праздничного ряда иконостаса Успенского собора во Владимире

Эти тонкие кисти рук оттеняют физическую хрупкость и — по контрасту — духовную значительность апостолов. Отличается и наполнение образа. Если апостолы из рублевского „Страшного суда“ во владимирских фресках 1408 г. кажутся погруженными в помыслы о судьбах вселенной, то мир апостолов из иконы „Вознесение“ приближен к сфере зрителя и более конкретен.

Среди икон, тяготеющих к кругу рублевского творчества, но созданных, как нам представляется, не самим Рублевым, с „Вознесением“ обнаруживает сходство „Богоматерь Владимирская“ (Владимирский музей).[15] Оно сказывается в чертах ликов с близко поставленными глазами и некоторой уплощенностью скул, а также в симметрии композиции, которая выявлена общим контуром и жестом рук, выражающих молитвенное обращение к младенцу Христу. Обе иконы — и „Вознесение“, и „Богоматерь Владимирская“ — отмечены своеобразным сочетанием строгой торжественности с мягкой сердечностью.

Специфика образности владимирского „Вознесения“ выступит ярче, если сравнить его с одноименной иконой из праздничного ряда Благовещенского собора.[16] В благовещенской иконе, как и в иных иконах правой половины этого чина, сохраняются или стилизованно воспроизводятся интонации искусства XIV в. Апостолы импульсивно реагируют на чудесное событие, фигуры свободно размещены в композиционном пространстве, им приданы сложные ракурсы, жесты поднятых и указующих рук сообщают композиции ритмическую остроту, взоры большинства апостолов направлены вверх, на возносящегося Христа. Во владимирской иконе, напротив, царит атмосфера тишины и сосредоточенности. Несмотря на то, что здесь точно воспроизводится та же иконография, что и в иконе Благовещенского собора, коррективы в рисунке сообщают сцене новую выразительность. Апостолы, за исключением Варфоломея и Фомы, устремляют взгляды не на Христа, а перед собой, задумавшись. Контуры приподнятых рук нигде не выходят за горизонтальную линию горок. Ритм рисунка — не острый и колючий, как в иконе Благовещенского собора, а мягко огибающий. Группировка фигур — не пространственная, а фризовая. Четыре дерева, расположенные с одинаковыми интервалами над линией гор, придают композиции спокойную ритмическую мерность.

Главное в образе владимирского „Вознесения“ — нравственный, этический аспект, размышление о внутреннем долге, а в конечном счете — о роли остающейся на земле „земной церкви“. Не случайно столь большое значение придано жестам Богоматери — олицетворения земной церкви, и

-*суздальская живопись XII—XVI веков*, Сост. Н. В. Розанова, Москва 1970, табл. 46.

15 Н. А. Демина, *„Троица“ Андрея Рублева*, Москва 1963, 82—85; В. Н. Лазарев, *Андрей Рублев и его школа*, 31, табл. 126—127; Н. Д. Маркина, *Две иконы „Богоматерь Владимирская“ начала XV в.*, в кн.: Куликовская битва в истории и культуре нашей родины (материалы юбилейной научной конференции), Москва 1983, 168—177.

16 В. Н. Лазарев, *Русская иконопись от истоков до начала XVI века*, табл. 95.

Петра, составлящего его опору. Кисти рук Богоматери и Петра, передающие символическую связь между ними, как бы перетекание некой духовной субстанции, выделены силуэтно и кажутся особенно заметными.

„Сретение“, подобно „Вознесению“, содержит отголоски рублевского творчества: в созерцательности образов, в спокойствии линий, мягкости цветовых сочетаний. Высветления и пробела на тканях, по счастью, сохранившиеся, положены тонкими, прозрачными и как бы светящимися слоями: своими очертаниями они напоминают пробела на некоторых фресках Успенского собора во Владимире, например, на одежде ангела, ведущего в пустыню младенца Иоанна Крестителя.[17] Крупные палаты не связаны между собою ритмически, они не организуют пространства, но лишь подчеркивают значение массивного престола, покрытого алой тканью, составляют символический фон сцены, а также служат своего рода задником композиции, закрывая даль, в соответствии с тем особым композиционным приемом, который применен во всех пяти владимирских праздниках.

Сходство „Сретения“ с „Вознесением“ обнаруживается в размещении фигур на первом плане, в широких обобщенных контурах, укрупненности форм, особых пропорциях фигур (с большими головами), в характерном профиле пророчицы Анны, похожем на профили молодых апостолов Иоанна и Фомы в „Вознесении“, наконец, в общем настроении сцены. Ее участники погружены в такое же спокойное осознание происходящего, что и апостолы в „Вознесении“. Видимо, не случайно изображен тот иконографический вариант „Сретения“, когда младенец находится уже на руках у Симеона, который именно в этот момент произносит свои пророческие слова о Христе, выражающие главный смысл события: „Ныне отпускаешь раба Твоего, Владыко . . .“ (Лука 2, 29—32). В контексте наполняющих владимирские праздники идей — о высокой предначертанности событий и внутреннем долге каждого участника по отношению к ним, — приобретает большое значение жест Анны, указующей на Симеона с младенцем и словно призывающей ко вниманию и сосредоточенности.

Однако „Сретение“, при большом идейном и стилистическом сходстве с „Вознесением“, обладает и отличиями. Его рисунок более крупный (ср. масштаб драпировок, ступни Симеона), силуэты прорисованы не столь тонко. Фоновым изображениям — палатам — придано большее значение, чем пейзажу в „Вознесении“. Главное же отличие „Сретения“ состоит в тяжеловесности фигур, словно остановившихся в своем замедленном движении. В „Сретении“ в значительной степени сказываются архаические особенности, сохранявшиеся, по-видимому, в определенных пластах московского искусства в начале XV в.

К „Сретению“ близко по стилю „Благовещение“, о котором можно судить лишь с осторожностью, поскольку его живопись в большой мере покрыта тонким, однако плотным слоем поновления, повторившего общий рисунок и композицию. В „Благовещении“ такие же, как в „Сретении“, крупные тяжеловесные фигуры, словно замершие в остановленном движении, и столь же массивные, закрывающие глубину палаты. Интересен рисунок проемов в стене, соединяющей большие башни-кулисы, которые располагаются по сторонам композиции. Эти проемы строятся как бы анфиладой, уходящей в глубину и тем самым

[17] В. Н. Лазарев, *Андрей Рублев и его школа*, табл. 114.

Илл. 7. Андрей Рублев, апостол Матфей, деталь композиции „Апостолы на Страшном суде“ в западной части центрального нефа Успенского собора во Владимире, 1408 г.



Илл. 8. Андрей Рублев, апостол Лука, деталь композиции „Апостолы на Страшном суде“ в западной части центрального нефа Успенского собора во Владимире, 1408 г.



лишь сильнее подчеркивающей замкнутость, загороженность дальнего плана. Можно предположить, что в „Благовещении" выбор иконографического типа и композиционного варианта продиктован тем же общим для всего чина замыслом, что и в „Сретении". Архангел представлен величественным, широко и тяжело шагающим, а сидящая Богоматерь низко и покорно склоняет перед ним голову в соответствии с текстом: „Се, Раба Господня, да будет Мне по слову твоему" (Лука I, 38). Позы подчеркивают значительность миссии каждого из участников, выполнение ими своего долга в предначертанных свыше событиях.

Элементы архаизма более всего заметны в „Сошествии во ад": в угловатости фигур, слабо развитом ритме, повторяющихся типах (особенно среди старцев справа), упрощенности письма ликов, где карнация положена большими пятнами красноватой охры. Выбор редкого варианта иконографии, когда фигура Христа, окруженная сиянием, находится не над пещерой с праведниками, а непосредственно в самой пещере, создал возможность показать особенно близкий душевный контакт между Христом и томящимися в аду. „Сошествие во ад" отличается самой сердечной, самой открытой внутренней интонацией. Видимо, мастер, исполнивший эту икону, принадлежал к патриархальным, „почвенным" художественным кругам.

Наиболее индивидуальным стилистическим решением, среди всех владимирских праздников, обладает „Крещение". Внешние композиционные признаки, присущие другим иконам чина, в нем соблюдены: укрупненность фигур, их тяжелые пропорции, концентрация форм на первом плане, закрытость дали. Однако, в отличие от других икон, в „Крещении" совсем нет силуэтности, протяженности линий, их „певучести", присущих московской школе живописи. Ритмика „Крещения" скорее „колючая", образ напряженный.

В искусстве византийского круга, как и в русской живописи, „Крещение" трактуется по-разному. В одних случаях это торжество начала общественного служения Христа, „Богоявление", праздник „светолития", полный гармонии и сияния. Таковы обе московские иконы раннего XV в. — из Благовещенского и Троицкого соборов, которым еще в 1946 г. посвятил отдельную статью В. Н. Лазарев.[18] В других же случаях — это прообраз завершающих событий евангельской истории, погребения Христа,[19] причем акцентируется драматический характер сцены. Такова, например, греческая икона конца XIV в. из собрания Иерусалимского патриархата.[20] Именно в этом — втором — ключе передается событие во владимирской иконе. Фигура Христа, развернутая в плоскости, очерченная угловатыми линиями, напоминает изображения на плащаницах. Такая ассоциация, наверное, имевшая значение и в древности, подчеркивает указанную выше символику „Крещения". Иордан, толкующийся как символ гроба Господня, не случайно во владимирской иконе так глубок, так высока линия его горизонта: Христос погружен в воду не по пояс, не по плечи, а с головой. Рыбы, во владимирской иконе тщательно



Илл. 9. Богоматерь Владимирская, около 1408—1410 гг., копия византийской иконы начала XII в., из Успенского собора во Владимире, Владимирский музей

выписанные, имеют, в контексте „Крещения", особое символическое значение: это прообраз жертвы, евхаристии, Христос же, „как божественная рыба, питает другие рыбы своею плотию и кровию".[21]

Таким образом, по идейному замыслу „Крещение" близко к другим владимирским праздникам, особенно к „Благовещению" и „Сретению": подчеркивается предначертанность событий евангельской истории и подчинение их участников своему долгу, определенному высшими силами.

Однако стиль „Крещения' находится вне русла московской традиции и, кажется, отражает приемы византийского и южнославянского искусства. В передаче формы главная роль принадлежит красочной лепке рельефа при помощи высветлений и пробелов, а не линии, силуэту и ровному цветовому пятну, как в московской живописи. Особый, нерусский привкус — в конкретности постановки фигур, в фантастически ирреальных и вместе с тем почти осязаемых пластинах горок, в рисунке рыб, в тщательно выписанных фигурах Иордана и моря, в их резких энергичных ракурсах, да и в самом внимании к этим персонификациям. Цветовая гамма „Крещения", с преобладанием синего, с густыми винными оттенками, с яркими переливами голубых высветлений на лиловом гиматии одного из ангелов, сложилась, быть может, под впечатлением излюбленных в византийском искусстве сочетаний. Трактовка тела Христа, с подробно выписанным строением суставов и ребер, с холодной и какой-то мертвенной живописью,

[18] В. Н. Лазарев, *О методе работы в рублевской мастерской* (см. прим. 13).

[19] Ср.: „Быв погребены с Ним во крещении, в Нем вы и совоскресли" (Колосс. 2, 12). Эта идея особенно полно разработана Иоанном Златоустом. См.: *Творения св. отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского, в русском переводе,* СПб. 1896, т. I, кн. I, 399—408; т. X, кн. I, 877—880.

[20] К. Вейцман, М. Хадзидакис, К. Миятев, С. Радойчич, *Иконы на Балканах,* София—Белград 1967, табл. 81.

[21] Христофор, арх., *Древнехристианская иконография как выражение древнецерковного веросозерцания,* Москва 1886, 107.

предвосхищает поствизантийские произведения XVI в. и не характерна для русского искусства.[22]

Особого внимания заслуживают передача рельефа и пространства, типы ликов. Фигуры и лики выпуклы, но воспринимаются лишь как высокий рельеф, наложенный на плоскость. Та сторона, которая обращена к плоскости изображения, мыслится в „Крещении" как бы срезанной и плотно примыкающей к фону. Юные и округлые лики ангелов словно вписаны в изначально заданную форму овального яйцевидного объема. Пространственная структура упрощена. Подобные приемы встречаются в искусстве раннего XV в.[23] Такой тип лика, как у Христа, с широкими скулами, расширенным контуром волос, с близко поставленными глазами, также встречается в искусстве позднего XIV—XV вв., причем не в русском, а в византийском и южнославянском.[24]

В ликах „Крещения" проявляются два образных начала. У Христа и ангела внизу справа лики одутловатые, с резко очерченными подглазными тенями и надбровьями, с как бы изнутри набухшими чертами. Эти лики — замкнутые, отрешенные, у ангела — угрюмый. Вероятно, подобные образы возникли на периферии византийского художественного мира. Характерные лики Христа и правого ангела похожи — по чертам и внутренней интонации — на миниатюру с Лукой из сербского Евангелия второй половины XIV в., Гос. Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, F. п. I. 114, л. 90 об.[25] Остальные сохранные лики Крещения, наделенные скульптурной красотой крупных черт, выражающие спокойную сосредоточенность, соответствуют духу искусства начала XV в., хотя в сохранившихся московских памятниках прямых аналогий они не находят.

У нас нет твердых оснований, чтобы предположить, будто „Крещение" исполнено рукой греческого или южнославянского мастера. Может быть, мастер был и русским, но работал под непосредственным впечатлением от таких произведений, которые создавались в определенных течениях (вероятно, провинциальных) поздневизантийского художественного мира. Интересно отме-

---

[22] Ср. замечание об аналогичных особенностях сцены „Крещение" на фотиевском золотом окладе „Богоматери Владимирской" в Оружейной палате Московского Кремля (М. М. Постникова-Лосева, Т. Н. Протасьева, *Евангелие Успенского собора как памятник древнерусского искусства первой трети XV века*, в. кн.: Древнерусское искусство XV — начала XVI веков, Москва 1963, 166.

[23] Определенное сходство — не в художественном качестве, не в поэтике, а в отдельных приемах построения формы и пространства — обнаруживается даже с таким памятником, как фрески Ресавы. См., в частности: А. Стојаковић, *Ктиторски модел Ресаве*, в кн.: Моравска школа и њено доба, Београд 1972, 271—272.

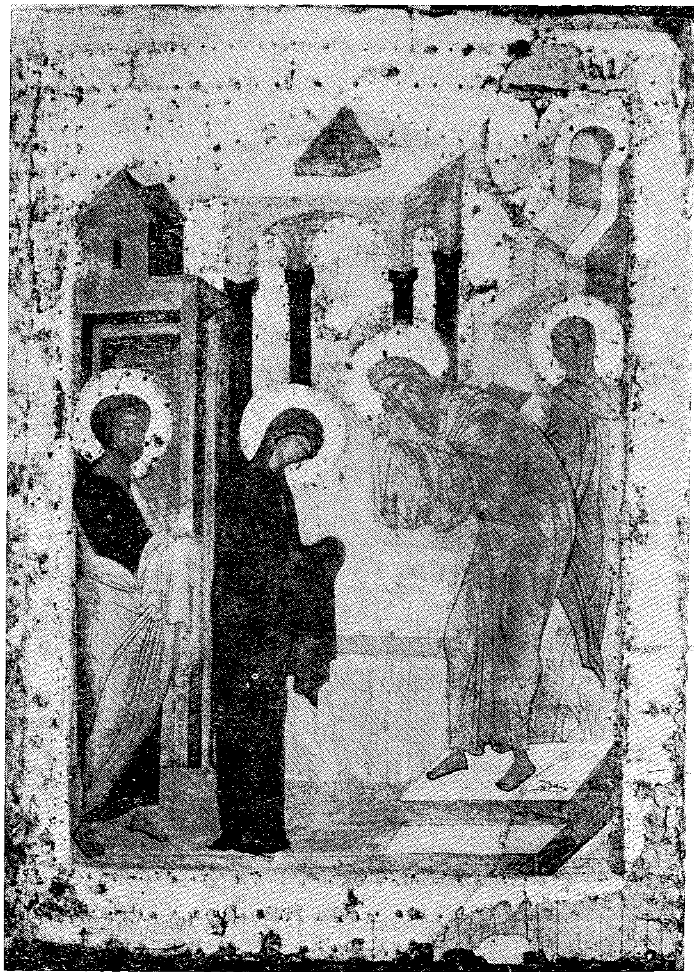
[24] „Иоанн Лествичник" на Синае, „Св. Арсений" в Рыльском монастыре. См.: G. et M. Sotiriou, *Icônes du Mont Sinaï*, Athènes 1956, pl. 238; *Болгарская живопись IX—XIX веков*. Каталог выставки, сост. Л. Прашков, Москва 1976, № 22, илл. с. 36. Близкий рисунок лика в иконе „Архангел Михаил", с изображением в рост, из собрания А. И. Анисимова (Третьяковская галерея). См.: В. И. Антонова, Н. Е. Мнева, *Указ. соч.*, № 198, табл. 137; Г. В. Попов, А. В. Рындина, *Живопись и прикладное искусство Твери XIV—XVI века*, Москва 1979, № 3). Икона считается русским произведением тверской школы XIV в. Но не является ли она балканским памятником XV—XVI вв.?

[25] J. Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, Београд 1983, с. 107—108, табл. 105. Лики „Крещения" имеют сходство с ликами византийской иконы „Два архангела", начала XV в. (Лондон, коллекция Eric Bradley). См.: *Masterpieces of Byzantine and Russian Icon Painting 12th — 16th Century*, Exibition 300 April to 29 June 1974, Temple Gallery, № 8; *"Splendeur de Byzance"*, 2 octobre — 2 décembre 1982, Musées royaux d'Art et d'Histoire (red. J. Lafontaine-Dosogne), № 8, p. 43.

Илл. 10. Сретение, около 1408 г., икона праздничного ряда иконостаса Успенского собора во Владимире, Ленинград, Русский музей



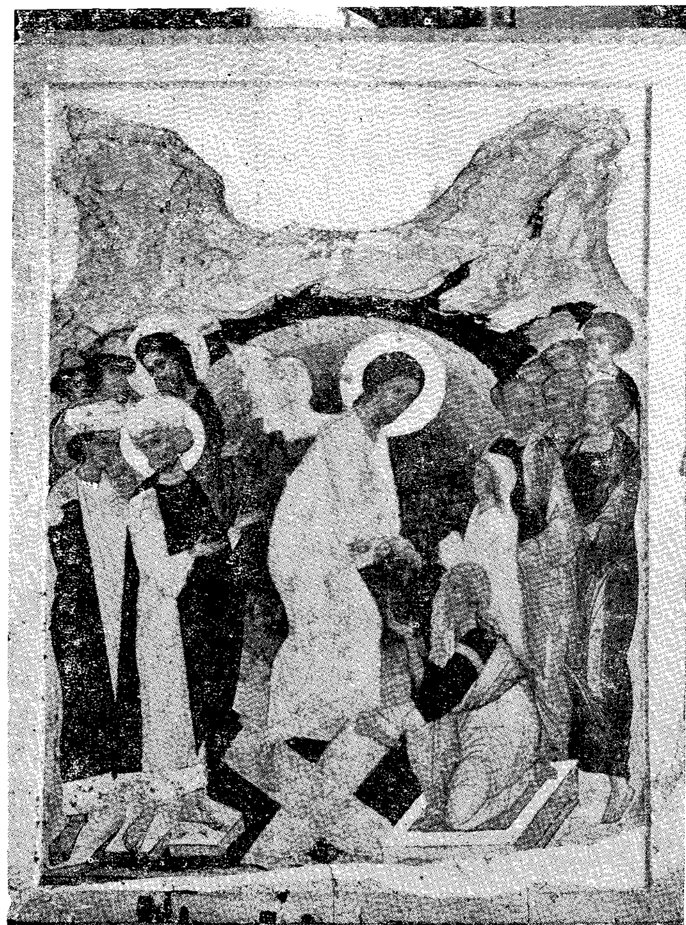
Илл. 11. Сретение, 1425—1427 гг., икона праздничного ряда иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре (ныне Загорск)



тить, что композиционно-иконографическая схема владимирского „Крещения" не прижилась в русском искусстве и ни разу, насколько нам известно, в нем не повторилась.

Итак, рассмотрение пяти сохранившихся владимирских праздников показало, что над ними работало по крайней мере четыре художника. „Благовещение" и „Сретение" следует предположительно приписать одному мастеру; возможно, он исполнил и не дошедшее до нас „Рождество Христово", которое должно было располагаться между названными сценами, то есть три иконы подряд. Вслед за „Сретением" в чине стояло „Крещение", его исполнил второй мастер. Далее, ближе к концу яруса располагалось „Сошествие во ад", его написал третий из известных нам иконописцев, а „Вознесение", следующее по порядку, исполнил еще один, четвертый среди известных нам художников. Может быть, „Вознесением" начиналась та группа из трех икон, включавшая „Сошествие св. духа" и „Успение" (они не сохранились), и замыкавшая весь праздничный ряд, которую исполнил этот замечательный мастер.

Вопрос о количестве мастеров, работавших над владимирским иконостасом, и о распределении работы между ними может проясниться лишь после исследования всех сохранившихся икон комплекса. Тем более что нам в точности неизвестно, сколько всего икон входило в древности в каждый иконостасный ярус. Но уже сейчас можно констатировать, что артель была большой по составу и охватывала иконописцев, разнообразных по творческим манерам, причем среди авторов дошедших до нас праздничных икон не обнаруживается тех мастеров, творчество которых известно нам по фрескам 1408 г. Работа над обширным иконостасом владимирского Успенского собора, даже если она растянулась на несколько лет, начиная с весны 1408 г., потребовала привлечения многих иконописцев.



Илл. 13. Сошествие во ад, около 1408 г., икона праздничного ряда иконостаса Успенского собора во Владимире, Москва, Третьяковская галерея

Илл. 12. Благовещение, около 1408 г., икона праздничного ряда иконостаса Успенского собора во Владимире, Москва, Третьяковская галерея



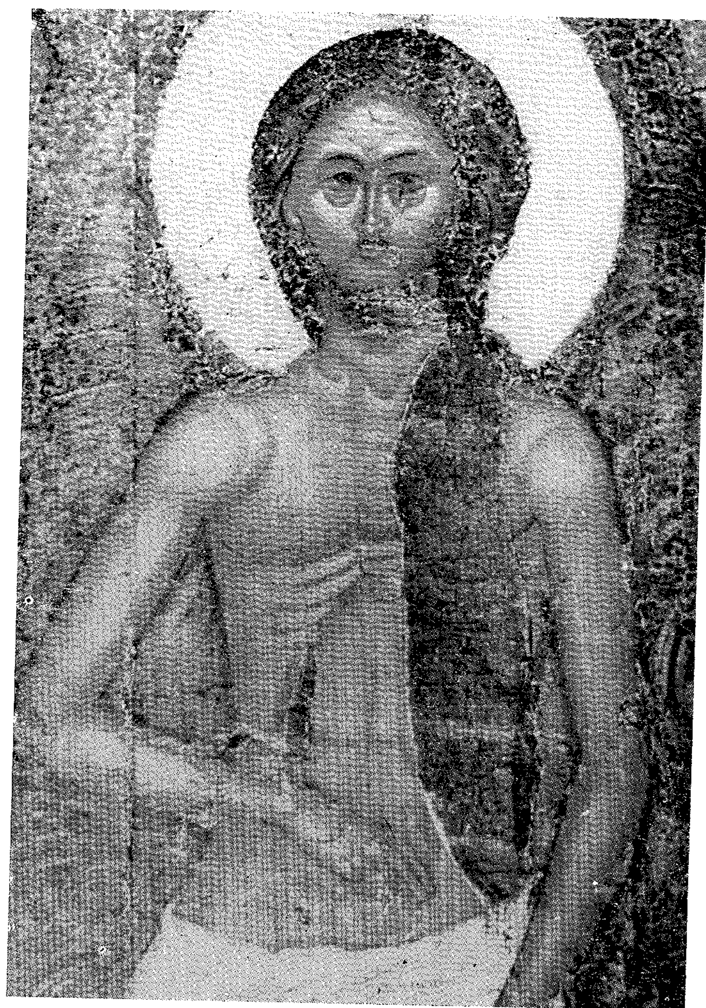
Выскажем осторожное предположение, что к заказу икон во владимирском соборе имел отношение русский митрополит, грек по происхождению, уроженец Мореи Фотий. Успенскому собору во Владимире придавалось в то время на Руси особое значение как вместилищу чудотворной иконы Богородицы („Богоматери Владимирской") — святыни, об украшении которой Фотий специально заботился. Фотий прибыл в Москву в апреле 1410 г., на Пасху.[26] Летом того же года он оказался во Владимире, спасся оттуда при набеге татарина Талычи 3 июля, а поставленный им в этот собор знаменитый „ключарь священник Патрикий, родом Гречин, иже прииде с Фотием из грек",[27] погиб, замученный ордынцами. Фресковая роспись собора, начатая до прибытия Фотия, по повелению великого князя, могла быть закончена за два предыдущих сезона — за 1408 и 1409 гг., а работы над иконостасом, как и над изготовлением копии с чудотворной „Владимирской (той самой иконы, которая сейчас хранится во Владимирском музее) могли в 1410 г. еще продолжаться.

Одна из икон владимирского праздничного чина — „Крещение" — обладает, как мы видели, свойствами искусства византийской провинции. Возможно, „Крещение" исполнено под впечатлением произведений, попавших на Русь вместе с Фотием. Однако оно слишком „брутально", чтобы можно было приписать его мастеру из окружения митрополита. Произведения, привезенные Фотием или исполненные по его заказу на Руси

---

[26] *Полное собрание русских летописей*, т. XI, 212—213; М. Н. Тихомиров, *Греки из Мореи в средневековой России*, в кн.: Средние века, вып. 25, Москва 1964, 166.

[27] *Полное собрание русских летописей*, т. XI, 216.



Илл. 14. Христос, деталь иконы „Крещение“

греческими или близкими к ним мастерами,[28] отличаются изысканностью, отражают элитарную художественную культуру и примыкают, прямо или косвенно, к высокой традиции константинопольского искусства. Между тем, владимирский иконостас и копия „Богоматери Владимирской“ (Владимирский музей), если их исполнение и находилось под покровительством Фотия, написаны совсем другими художниками, прочно связанными со старым московским художественным кругом. Их искусство величественное и сильное, с широким дыханием образа, и вместе с тем простодушное, подкупающе искреннее, овеянное народным пониманием идеала.

Иконы из Владимира очень индивидуальны по стилю, вследствие чего может возникнуть подозрения, что они исполнены не в начале XV в., а в более позднее время.[29] Однако против такого предположения свидетельствуют не только живые впечатления от рублевского творчества, присутствующие в некоторых праздниках, особенно в „Вознесении“. О ранней дате говорит и энергичная многоцветная живопись ликов и драпировок, вместо нейтрального и сглаженного письма, применявшегося в русской живописи во второй половине XV в. О том же говорит и использование явственно различимых пастозных красочных мазков, вместо жидких „плавей“ более позднего времени. Во владимирских праздниках мы видим неповторяющиеся образы, разнообразное выражение ликов, „полифоническое“ изображение групп — апостолов в „Вознесении“, ангелов в „Крещении“. Между тем, в искусстве второй половины XV в. дается утонченная, чуть заметная вариация образов в пределах одной композиции.

Каково место владимирских икон среди крупных русских иконных ансамблей первой трети XV в., в том числе в сравнении с праздниками Благовещенского собора Московского Кремля и

Илл. 15. Ангелы, деталь иконы „Крещение“



---

[28] „Большой“ и „Малый“ саккосы и епитрахиль в Оружейной палате (А. В. Банк, *Византийское искусство в собраниях Советского Союза*, Ленинград—Москва 1966, табл. 280—288); плащаница с его монограммой в Гос. Историческом музее в Москве (Н. А. Маясова, *Памятники средневекового лицевого шитья из собрания Успенского собора*, в кн.: Успенский собор Московского Кремля, Материалы и исследования, Москва 1985, 197); оклады Евангелия Успенского собора („Морозовского“) и „Богоматери Владимирской“ (оба в Оружейной палате; М. М. Постникова, Т. Н. Протасьева, *Указ. соч.*, 154—174; А. В. Рындина, *Оклад Евангелия Успенского собора Московского Кремля*, К вопросу о ювелирной мастерской митрополита Фотия, в кн.: Древнерусское искусство, Рукописная книга, Сборник третий, Москва 1983, 143—165, особенно стр. 165); икона „Распятие“ в Успенском соборе Московского Кремля (Е. Я. Осташенко, *Византийская икона „Распятие“ из Успенского собора Московского Кремля*, в кн.: Русско-балканские культурные связи в эпоху средневековья, София 1982, 313—328, особенно прим. 69).

[29] Самые ранние описи Успенского собора во Владимире сохранились лишь от XVII — начала XVIII в. В них указывается количество икон по ярусам (21 в деисусном, 25 в праздничном, 15 в пророческом, 21 в праотеческом). Опись 1771 г. и более поздние документы приводят названия некоторых икон. Еще В. Н. Лазарев предостерегал от искушения реконструировать облик иконостаса 1408 г. на основании этих описей, отражающих состав комплекса в гораздо более позднюю эпоху (В. Н. Лазарев, *Заметки о методологии изучения древнерусского искусства*, в кн.: В Н. Лазарев, Византийское и древнерусское искусство, Статьи и материалы, Москва 1978, 308). Недавно была сделана еще онда попытка использовать эти документы для изучения ранних этапов истории собора (Н. К. Голейзовский, В. В. Дергачев, *Новые данные об иконостасе 1481 года из Успенского собора Московского Кремля*, Советское искусствознание, выпуск 20, Москва 1986, 445—470). Обнаружив, что некоторые святые русские иерархи, упоминаемые описями, вряд ли могли быть изображены в деисусном ряду в первой половине XV в., авторы сделали вывод, что этот ансамбль вообще не предназначался для собора во Владимире, а исполнен для Успенского собора Московского Кремля в 1481 г. и впоследствии передан во Владимир. Однако против такого предположения говорят и стиль икон, и история владимирского иконостаса. Первоначально он закрывал лишь алтарь, жертвенник и диаконник, в восточных же концах крайних нефов-галерей размещались приделы. Количество икон в иконостасе было меньше, чем указано в поздних описях. В деисусном ярусе их было 13 (5 центральных, 4 апостола и 4 великих иерарха), в праздничном — 16 (к основным евангельским сценам добавлялось несколько богородичных и страстных). В подсчете икон возможны небольшие колебания, в зависимости от того, были ли закрыты иконостасом западные грани предалтарных столбов.



Илл. 16. Персонификация Иордана, деталь иконы „Крещение“



Илл. 17. Персонификация моря, деталь иконы „Крещение“

Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря? Своеобразие владимирских икон состоит в том, что они, за исключением „Крещения“, обнаруживают особенно живую связь с локальной московской традицией более раннего времени, XIV в., а также с продолжающими старые мотивы течениями начала XV в. В последние годы удается выявить все больше так называемых „раннемосковских“ икон, то есть икон XIV в., которые по времени предшествуют периоду деятельности Андрея Рублева. Выясняется, что Москва XIV в. жила полнокровной и разнообразной художественной жизнью. Владимирские праздники не находят среди этих икон прямых соответствий в конкретных приметах стиля, но обнаруживают большое внутреннее родство с некоторыми из этих произведений — по направленности образа, его добросердечию, внутренней тишине. Среди этих произведений следует назвать прежде всего иконы конца XIV в. „Сошествие во ад“ из Воскресенской церкви в Коломне, „Бориса и Глеба с житием“, из Борисоглебской церкви в Коломне[30] (обе в Третьяковской галерее), а также „Троицу“ в Загорском музее, видимо, около 1411. г. [31]

Идеалы рублевского искусства словно переведены во владимирских праздниках на иной, более популярный художественный язык. Образ носит обобщенный, эпический характер. Важно отметить и еще одно обстоятельство. Если творчество Рублева принадлежит еще к классическому периоду в живописи Древней Руси и всего византийского круга, к периоду, наследующему эллинистическую традицию, то владимирские праздники открывают путь к стилю зрелого XV в., где эти нормы постепенно ослабевают. Между московской живописью XIV в. и рублевским творчеством, с одной стороны, и владимирскими иконами, с другой, существует не только связь, преемственность, но и серьезное различие, кардинальный рубеж. Он свидетельствует, что в русской живописи раннего XV в. активно протекали художественные процессы, нами еще очень слабо оцененные.

Праздники Благовещенского собора Московского Кремля обладают тонкой дифференцированностью в передаче гармонии душевных движений и, вместо эпичности и монументальности владимирских икон, наделены скорее лиризмом и камерностью. Они тяготеют к рублевским произведениям по образному наполнению, по особенно глубокой и спокойной созерцательности (речь идет о семи иконах левой половины чина, а среди них более всего о „Сретении“, „Крещении“, „Воскрешении Лазаря“, „Входе в Иерусалим“), однако сильно отличаются по почерку.

Наконец, Троицкие иконы, 1425—1427 гг., отстоят уже очень далеко от обоих названных циклов. Они отличаются хрупкостью форм и утонченностью эмоциональной характеристики. В цепи художественной эволюции московской живописи XV в. между Рублевым и Дионисием именно эти иконы составляют важное соединительное звено, в них сделан большой шаг в сторону стиля середины — второй половины XV в.

---

[30] В. И. Антонова, Н. Е. Мнева, *Указ. соч.*, № 212, табл. 160—161; *там же*, № 209, табл. 153—157; В. Н. Лазарев, *Русская иконопись от истоков до начала XVI века*, 83, табл. 85 (икона датирована здесь слишком рано — второй четвертью XIV в.).

[31] Г. И. Вздорнов, *Новооткрытая икона „Троицы“ из Троице—Сергиевой лавры и „Троица“ Андрея Рублева*, в кн.: Древнерусское искусство, Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV—XVI вв., Москва 1970, 115—154.

Для оценки соотношения трех циклов много дает сравнение иконографических изводов. Иконография Благовещенских праздников стоит в московском искусстве несколько особняком, благовещенские изводы не стали в Москве популярными. Между тем, владимирские и троицкие иконы очень близки между собой по иконографии, монастырские троицкие мастера воспроизвели те самые схемы, которыми пользовались во Владимире. Интересно, как небольшими вариациями поз, пропорций и интервалов создавалась в каждом из двух циклов своя особая художественная интонация. В „Сретении" из Владимира Симеон держит Христа, не прикасаясь к нему щекой, а лишь благоговейно созерцая божественного младенца. Во всем владимирском праздничном цикле, как мы видели, присутствует эта сдержанность эмоций. Между тем, в „Сретении" из Троицкого собора Симеон прижимает Христа к щеке, умиляется, почти плачет.

Лишь в одном случае троицкие мастера отвергли иконографическую схему владимирской иконы: при создании „Крещения". Вероятно, уже в те годы владимирское „Крещение" воспринималось как нечто чужеродное. Поэтому троицкие иконописцы воспроизвели не владимирский, а более традиционный образец — как в иконе нынешнего иконостаса Благовещенского собора, на что обратил в свое время внимание В. Н. Лазарев[32]. Исключением, сделанным для „Крещения", лишь подтверждается авторитетность остальных четырех владимирских изводов среди московских художников. Именно эти схемы, воспроизведены в иконостасе 1497 г. из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (Кирилло-Белозерский музей), при создании которого ведущим мастером был бесспорно московский.[33]

---

[32] В. Н. Лазарев, *О методе работы в рублевской мастерской* (см. прим. 13).

[33] О. В. Лелекова, *Живописный ансамбль 1497 года из Кирилло-Белозерского монастыря,* Работа мастеров художественной артели по данным реставрационных исследований, Автореферат кандидатской диссертации, Москва 1984.

Теме посвећене Богородици у нартексу Богородичине цркве у Слимничком манастиру

Јасминка Николић

Манастирска црква Св. Богородице код села Слимнице на обали Преспанског језера један је од многобројних средњовековних споменика овог региона којима (са изузетком Курбинова) у научном свету није посвећивана довољна пажња.[1] Натписи сачувани на зидовима цркве осветљавају донекле њену историју. Изграђена је и осликана 1606—1607. године, трудом и средствима јеромонаха игумана Никанора и више других ктитора, међу којима се помиње и преспански владика Матеј, а 1612. год. цркви је на западној страни придодат нартекс.[2] У програму фреско-декорације овог споменика уочене су многе иконографске особености. Пажњу привлачи живопис у предворју цркве, где се поред представе Седмочисленика и композиције Деизиса у првој зони јавља и једна изразита иконографска особеност у илустрацији тема посвећених прослављању Богородице. Химне Богородичиног Акатиста и О тебе радујетсја чије су илустрације овде узајамно повезане и преплетене, уз представе Богородичиних префигурација, јединствен су пример слагања ова два циклуса у једну идејну и композициону целину.

Током последњих година учињени су значајни кораци у проучавању циклуса Акатиста до XV века,[3] а многи примери илустрација ове химне из каснијег периода још су недовољно обрађени, те њихово изучавање тек предстоји. У овом раду желимо да скренемо пажњу на неке од циклуса насталих на тлу Македоније у периоду каснијег средњег века.

Циклус Акатиста у Слимничком манастиру почиње на источном зиду припрате, високо испод свода, илустрацијом 1. икоса.[4] Текст: „Анђео првак послан би с неба...“[5] илустрован је сусретом арханђела и Марије крај бунара. Изненадна појава благовесника истакнута је јако наглашеним покретом, драперијом која се вијори и раширеним крилима. Овако замишљена, ова сцена (крај бунара), коју је Мисливец означио као тип А,[6] среће се у Дечанима (око 1340)[7] и на икони из збирке Лихачева из XVII века,[8] као и у цркви Παναγιά τοῦ Ἄρχοντος Ἀποστολάκη из 1606. у Костуру, где је

[1] Основне податке о овом споменику доноси П. Н. Милюков у *Християнския древности западной Македонии*, Известия Русского археол. инст. въ Константинополѣ, IV, София 1899, 98—104, а обимнији рад је чланак П. Миљковића-Пепека *Историските и иконографските проблеми на непроучената црква Св. Богородица од Слимничкиот манастир крај Преспанско езеро*, публикован у Зборнику Филозофског факултета у Скопљу 1979—1980. године (стр. 177—208). Композицију Седмочисленика из припрате ове цркве обрадио је Ц. Грозданов најпре у чланку *Најстарата представа на Седмочислениците*, Културен живот 7—8 (Скопје 1979), 32—34, а затим у Зборнику Филозофског факултета у Скопљу за 1979—80. годину (стр. 161—176), под насловом *Композицијата на Седмочислениците во живописот од XVII—XVIII век*, и у књизи *Портрети на светителите од Македонија од IX—XVIII век*, Скопје 1983, 113—124.

[2] П. Миљковиќ-Пепек, *op. cit.*, 179—186.

[3] Ц. Грозданов, *Охридското зидно сликарство од XIV век*, Охрид 1980, 125—132; id., *Новооткривене композиције Богородичиног акатиста у Марковом манастиру*, Зограф 9, Београд 1978, 37—42; G. Babić, *L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia (Valachie)*, Зборник радова Византолошког института 14/15 (Београд 1973), 173—189.

[4] Икоси и кондаци се наводе према: *Акатист пресветој владичици нашој Богородици, Православни молитвеник*, Београд 1979, 53—69.

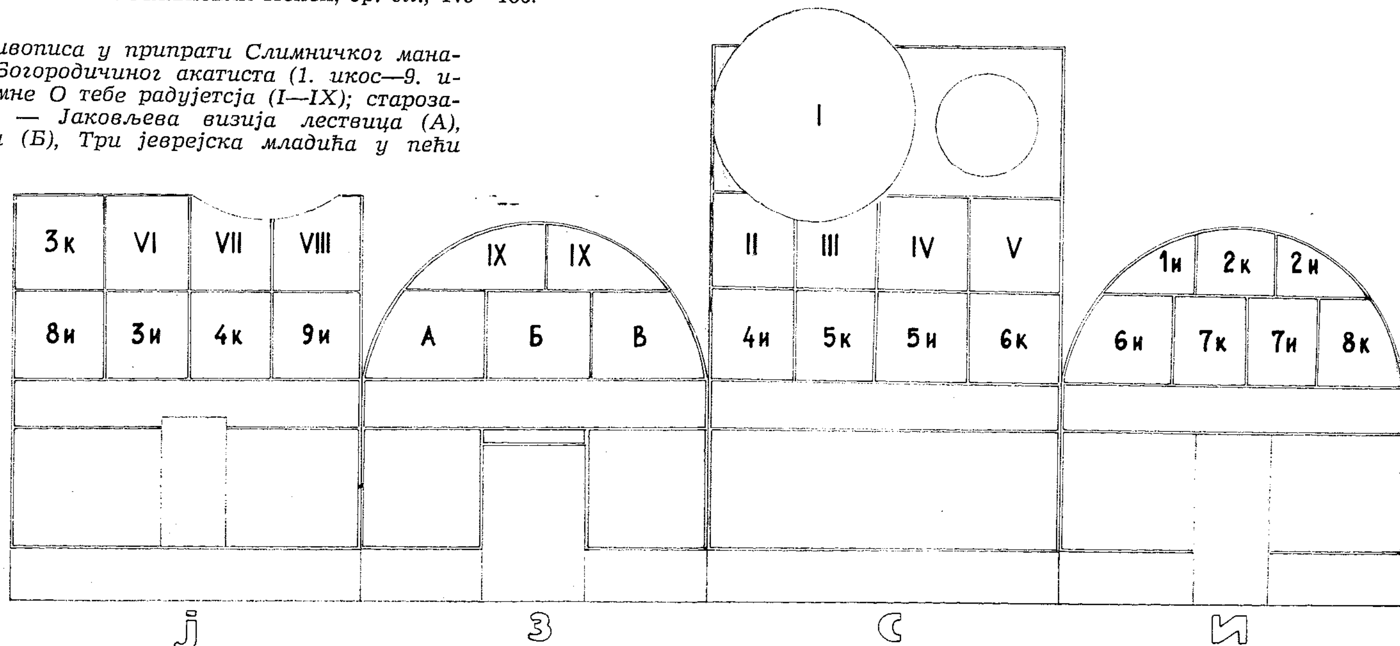
[5] *Акатист*..., 54.

[6] J. Myslivec, *Ikonografie Akathistu panny Marie*, Seminarium Kondakovianum V, Praha 1932, 100—101.

[7] Вл. Р. Петковић — Ђ. Бошковић, *Дечани*, II, Београд 1941, 44, Pl. CCXXXIX.

[8] J. Myslivec, *Ikonografie*..., 101.

Сл. 1. Распоред живописа у припрати Слимничког манастира: представе Богородичиног акатиста (1. икос—9. икос); представе химне О тебе радујетсја (I—IX); старозаветне композиције — Јаковљева визија лествица (А), Неопалима купина (Б), Три јеврејска младића у пећи огњеној (В)





Сл. 2. Слимнички манастир, припрата, илустрација 7. икоса Богородичиног акатиста

Богородица представљена на престолу.[9] Следеће две сцене (2. кондак и 2. икос), које са 3. кондаком чине разрађену сцену Благовести,[10] налазе се у продужетку на истом зиду. Обе строфе су илустроване представом арханђела и Богородице која сада стоји испред једноставног престола изненађена вешћу коју је примила (2. кондак) и, затим, у истом ставу, али приклоњена арханђелу изражавајући тако своју смерност и покорност (2. икос). Тренутак Богородичиног покоравања наглашен је једним зраком који се на њу спушта из сегмента неба насликаног у врху сцене. Слично иконографско решење налази се у циклусу у припрати цркве Рођења Христовог у Арбанасима (Бугарска) с почетка XVII века.[11] Завршна сцена Благовести, Непорочно зачеће (3. кондак), смештена је у Слимничком манастиру у истом нивоу као и претходне сцене, али на јужном зиду. У средишту сцене насликана је Богородица на престолу, с вретеном у рукама, а два анђела у царским далматикама држе иза ње раширену драперију, тзв. „огртач неба". Текст 3. кондака: „Сила свевишњег осени тад . . ."[12] исписан је у врху композиције, између две квадратне куле архитектонског декора. Ликовно уобличавање ових стихова има многобројне варијанте, али је најчешће овакво решење с драперијом коју придржавају анђели или девојке.

Циклус се затим продужава на истом (јужном) зиду, али у нижој зони, сценама Сусрет Марије и Јелисавете (3. икос) и Јосифова пребацивања (4. кондак). Богородица и Јелисавета су представљене у загрљају, припијених глава, а текст: „імоущїи бгопріетноу дзла оутробоу вастече кі елїсавеои" исписан је изнад њих. У продужетку је илустрација 4. кондака, конципирана на уобичајен начин: Јосиф у левој руци држи штап, а десном руком упире прстом на Богородицу која окренута према посматрачу, у знак одбране, држи обе руке подигнуте испред себе у висини груди. Почетак 4. кондака: „С буром помисли сумње у себи . . ."[13] исписан је испод саме горње бордуре, али је нечитак.

Четврти икос: „Чуше пастири анђеле . . ."[14] илустрован је на северном зиду у основи свода. У планинском пејзажу, у пећини издубљеној у стени, представљена је Богородица како лежи главе окренуте ка колевци у којој је Христ. Крај ногу Богородичиних насликана је фигура Јосифа, а наспрам њега сцена купања тек рођеног Христа. Група анђела у горњем левом углу композиције испружених руку слави рођење Христово, а изнад епизоде купања представљен је пастир коме се анђео обраћа доносећи му вест о рођењу Сина Божјег.

Путовање мудраца са Истока, њихово поклоњење и повратак у Вавилон, као илустрације 5. кондака, 5. икоса и 6. кондака, настављају се у низу на северном зиду. Тројици мудраца јавља се анђео на коњу који руком показује на сегмент неба („звезду на Истоку") у горњем левом углу. Цела сцена се одвија у планинском пејзажу. Текст 5. кондака, који прати илустрацију, исписан је изнад главе анђела: „бготечноу звѣздоу видев ше." У сцени Поклоњења, Богородица с Христом у крилу седи на престолу с високим полукружним наслоном, окренута према мудрацима који благо погнути приносе дарове. Христ-Емануил једном руком благосиља, а у другој држи затворен свитак. Десно, иза престола, насликан је анђео који руком показује на Христа и Богородицу. Веома слично је ова сцена насликана у цркви у Костуру (1606)[15] и Полошком манастиру.[16] Повратак мудраца у Вавилон илустрација је 6. кондака. Већи део простора композиције заузима представа Вавилона са зградама и дрвећем окруженим градским бедемом и одбрамбеним кулама. Тројица мудраца на коњима представљена су у тренутку када улазе кроз градску капију живо гестикулирајући („проповѣдиніци бгоносиїи бывше вльхвы възвратїше сѧ вавилонѫ). Иконографски врло слично обликована, ова се илустрација среће у црквама у Сеславцима[17] и Арбанасима[18] (обе из XVII века).

Циклус се продужава у истој зони на источном зиду илустрацијом Бекства у Египат (6. икос), преузетом из христолошког циклуса: мазгу на којој је Богородица с малим Христом у рукама води Јаков, који једном руком придржава узде, а у другој држи штап преко кога је пребачена драперија. Иза њих корача Јосиф. Почетни стихови 6. икоса исписани су између представе брда и градских зидина у позадини: „възсїа въ египтѣ просвещеніе їстина". Слично решење ове сцене налазимо у циклусима Акатиста у цркви Св. Николе у прилепском селу Слепче (1674) и манастиру Благовештења под Кабларом (1632—35).[19]

Седми кондак, који се илуструје композицијом Сретења, завршна је строфа историјског дела Акатиста. Поред престола с балдахином Симеон Богопримац држи малог Христа који окренут пре-

---

9 S. Pelekanidis, Καστορία, Θεσσαλονίκη 1953, таб. 235.

10 Ц. Грозданов, *Илустрација химни Богородичиног акатиста у цркви Богородице Перивлепте у Охриду*, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 41.

11 Л. Прашков, *Църквата Рождество Христово в Арбанаси*, София 1979, 92, сл. 77, 99.

12 *Акатист* . . ., 56.

13 *Акатист* . . ., 57.

14 *Акатист* . . ., 57.

15 S. Pelekanidis, *Καστορία*, таб. 238.

16 На основу фотографија из документације Републичког завода за заштиту споменика културе из Скопља снимљених 1978. године, пре конзерваторских интервенција на живопису.

17 Д. Каменова, ***Сеславската църква***, София 1977, 2, 119.

18 Л. Прашков, *Арбанаси* . . ., 93.

19 Вл. Р. Петковић, *Српски споменици XVI—XVIII века*, Старинар, н.р. год. VI (1911) (Београд 1914), 170.



Сл. 3. Полошки манастир, припрата, илустрација 8. икоса Богородичиног акатиста

ма мајци благосиља. Лево од њих стоје Богородица, пророчица Ана и Јосиф са две грлице у рукама. У врху композиције исписани су стихови: „ходешоу сїмеон ѡт нїстоещаго вѣка."

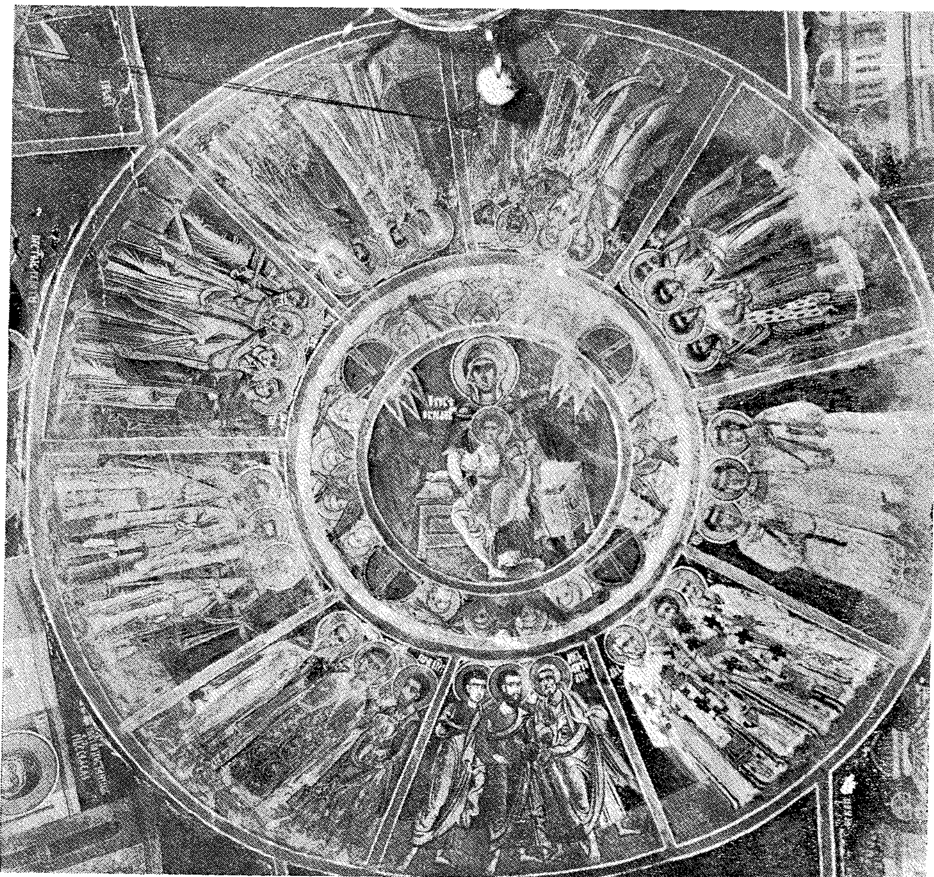
За историјским следи догматски део Акатиста, који је садржан у тексту 7. икоса, 8. кондака, 8. икоса и 9. кондака.[20] Сложеност ових стихова који садрже идеју о оваплоћењу Христовом омогућавала је изналажење различитих решења која би ову сложену теолошку идеју илустровала на што прикладнији начин. Отуда се у илустровању тих стихова јављају многобројне варијанте. Тако се у илустрацији 7. икоса Христ слика као Емануил у Дечанима,[21] Матејичу[22] и на икони из збирке Лихачева,[23] као женик у Перивлепти, Марковом манастиру и Панагији τῶν χαλκέων,[24] као Велики архијереј у Ивирону.[25] И у групи која у овој сцени окружује Христа има разлике: у Перивлепти су поред два апостола насликана и два архијереја, група старозаветних царева и, можда, пророка,[26] у Дечанима[27] и Матејичу[28] то је група народа, а у Дохијару (1568) и Св. Павлу на Атосу (XVI век) Христ је окружен апостолима и архијерејима.[29] У Слимничком манастиру Христ је приказан у средишту композиције како благосиља две групе апостола које предводе Петар и Андреја са једне и Павле и Јован са друге стране. Испод горње бордуре стоји текст: „ново показа тварь." Преспанском примеру блиске су илустрације 7. икоса у цркви Благовештења под Кабларом и Никољу,[30] а нарочито у цркви Св. апостола у Костуру.[31]

Стихови 8. кондака: „Видевши необично рођење . . ."[32] („страно рождьство") илустровани су сценом у којој Богородица с Христом у крилу седи на уздигнутом престолу, окренута према групи анђела на левој страни композиције. Христ је благо подигнуте главе окренут ка Богородици. Овакву представу понекад замењује икона Богородице с Христом око које су насликани монаси (као у Матејичу)[33] или представа Параболе о неплодној маслини у цркви у Арбореу (1545. год., Румунија).[34] Слимничком примеру најближа је илустрација из цркве у Костуру.[35]

Осми икос, „Неописива реч сва беше међу земнима . . .",[36] илустрован је на јужном зиду. У горњем делу композиције насликана је допојасна представа Емануила на полукружној дуги божанске светлости која се спушта наниже уоквирујући фигуру одраслог Христа окруженог апостолима. Оба Христова лика носе сигнатуру ІС ХС, а почетни стихови 8. икоса исписани су лево и десно од представе Емануила: „Ѣась бѣ отстоупльваїюшиьїх никакоже." Најближи, готово идентичан пример илустрације овог стиха су композиције из циклуса у припрати Полошког манастира и цркве у Арбанасима.[37]

Девети кондак у Слимничком манастиру није илустрован, а 9. икос, смештен на јужном зиду, последњи је од илустрација Акатиста у овој цркви и једини из тзв. похвалног дела.[38] Богородица типа Знамење представљена је у средишту композиције, а око ње је група ретора, од којих су неки подигли руке испред себе у знак задивљености: „вѣтїе многовѣщаньї ıако рыбьї безгласньи видимь." Слимничком примеру најближе је решење ове сцене у Полошком манастиру.

Сл. 4. Слимнички манастир, припрата, илустрација почетних стихова химне О тебе радујетсја.



[20] Ц. Грозданов, *Илустрација химни . . .*, 42.

[21] Вл. Р. Петковић — Ђ. Бошковић, *Дечани*, II, 45, Pl. CXCIII.

[22] Н. Окуњев, *Грађа за историју српске уметности, Црква Свете Богородице-Матеич*, ГСНД VII—VIII, Скопље 1930, 103—104, сл. 6.

[23] J. Myslivec, *Ikonografie . . .*, 106.

[24] Ц. Грозданов, *Илустрација химни . . .*, 42—43.

[25] J. Myslivec, *Ikonografie . . .*, 106.

[26] Ц. Грозданов, *Илустрација химни . . .*, 42.

[27] Вл. Р. Петковић — Ђ. Бошковић, *Дечани*, II, 45. Pl. CXCIII.

[28] Н. Окуњев, *Матеич*, 103—104, сл. 6.

[29] J. Myslivec, *Ikonografie . . .*, 105.

[30] Вл. Р. Петковић, *Српски споменици . . .*, 171, 180.

[31] S. Pelekanidis, *Καστορία*, таб. 240.

[32] *Акатист . . .*, 62.

[33] Н. Окуњев, *Матеич*, 104.

[34] V. Draguţ, *Dragoş Coman — le maître des fresques d'Arbore*, Editions Meridiane, 1969, 22—24, ил. 39.

[35] S. Pelekanidis, *Καστορία*, таб. 241.

[36] *Акатист . . .*, 62—63.

[37] Л. Прашков, *Арбанаси . . .*, 100.

[38] Ц. Грозданов, *Илустрација химни . . .*, 44.

Сам карактер химне Акатиста условљава сложеност и разноликост при његовом илустровању. И док се при илустровању стихова историјског дела, који имају чврсту подлогу у текстовима мариолошког и христолошког циклуса, јављају само незнатне разлике, већ при илустровању догматског дела те се разлике повећавају (Христ као Емануил, женик или Велики архијереј у 7. икосу, или икона Богородице с Христом и Парабола о неплодној маслини у 8. кондаку). Трећи, похвални део Акатиста, који слави Христа и Богородицу, својом тематиком пружа најшире могућности при ликовном уобличавању текста, али захтева и висок степен теолошког знања како наручиоца, тако и самог сликара. Већ сама та чињеница отежава поредбену анализу и праћење, а недостатак објављеног материјала у коме би били обрађени сви примери илустрације Акатиста који се у Македонији јављају после XIV века онемогућава свако уопштено закључивање о развоју циклуса Акатиста на овом тлу.[39]

У илустровању Акатиста у Слимничком манастиру уочљива је тежња ка једноставнијим, мање наративним решењима у ликовном уобличавању текста, а похвални део ове химне (осим 9. икоса) изостављен је у корист врло развијене илустрације теме О тебе радујетсја[40] у девет сцена.

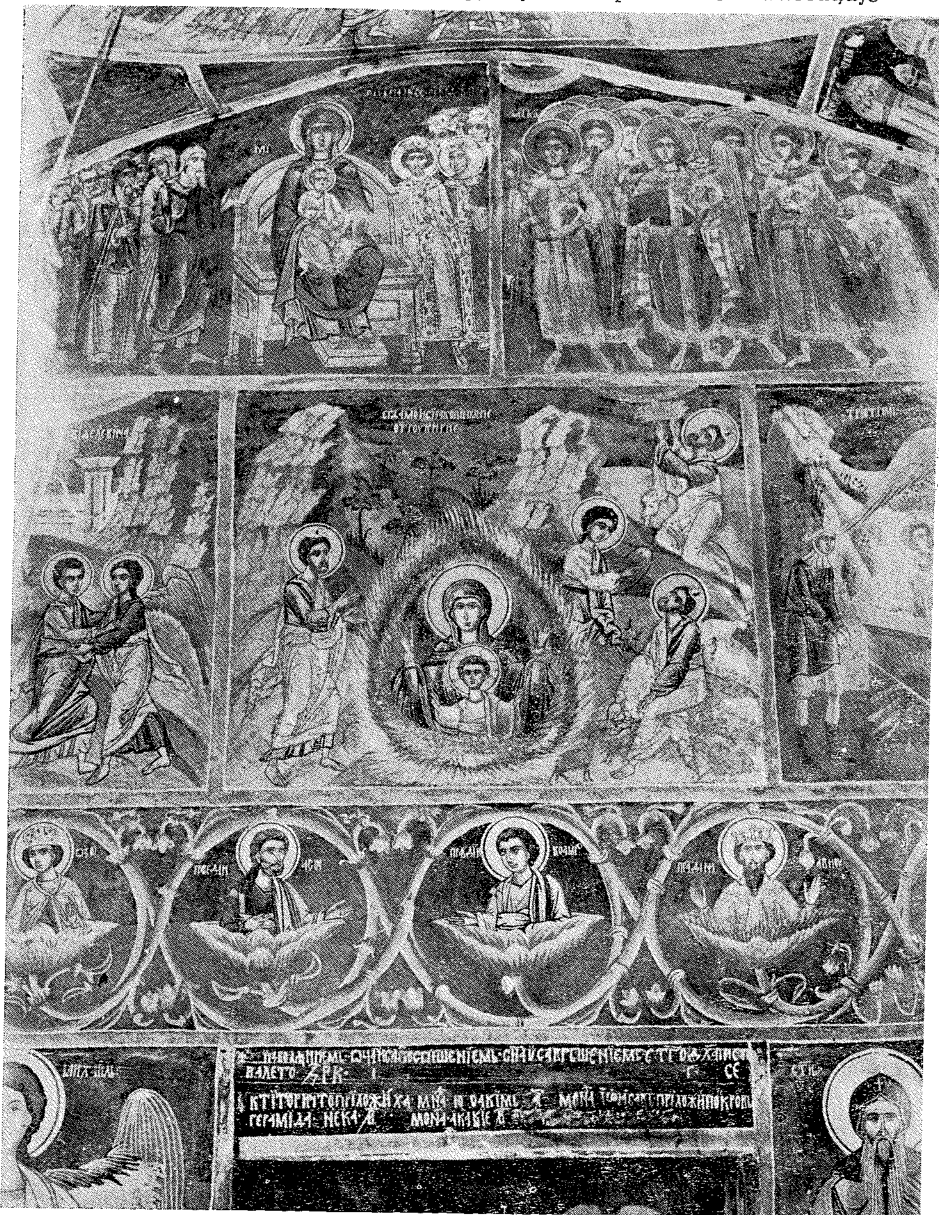
Почетни стихови ове теме илустровани су у темену свода нартекса. У средишту три концентрична круга насликана је Богородица на једноставном престолу без наслона, с малим Христом у крилу који обема рукама благосиља. Лево и десно од Богородице насликане су алегоричне представе сунца и месеца чији се зраци спуштају ка Христу. Текст: „О тебѣ радоуюе се обрадѹвани вса тврь“ исписан је у висини Богородичиних рамена. „Аггльскїи соборь“[41] који слави Богородицу насликан је у узаном појасу око средишње представе: у предњем плану су четири симетрично постављене крилате сфере („престоли“), између њих, у истом распореду, четири херувима, а у другом плану је смештено мноштво анђела. У трећем појасу насликани су хорови светитеља („человѣческїй родь“) подељени у девет група: апостоли, архијереји, ђакони, мученици, пророци, жене мученице, жене преподобне, монаси и праведници. Сваку од група предводе најистакнутији представници одређеног реда, који су насликани као целе фигуре, док је присуство осталих само назначено нимбовима.

Са свода, циклус се продужава на северном зиду илустрацијом речи „ѡсвѧщенныи храме“.[42] Богородица типа Оранте насликана је на малом постаменту испред улаза у храм (Сигн. „ѡсщена цркви“). Затим следи представа Богородице на ниском седишту, руку подигнутих попут Оранте, у рајском врту окруженом зидинама. У врху сцене исписане су речи: „раю словесни“. Наредни стих „дѣвственнѧ похвало“[43] (Сигн. „деваставна похвал:“) илустрован је представом Богородице Царице у средишту композиције. Лево и десно од ње су групе девојака које Богородица крунише, а у позадини сцене насликан је архитектонски декор. Речи „из неѧже бгь воплотисѧ и младенець быст“[44] илустроване су представом Богородице на престолу с Христом окруженим божанском светлошћу који у једној руци држи затворен свитак, а другом благосиља. Сигнатура „із неєжѣ бь вапьлотїсе“ смештена је у самом врху сцене. Циклус се продужава на јужном зиду, у истој зони. После илустрације 3. кондака Богородичиног Акатиста следи представа Христа-Емануила на престолу који чине серафими, окруженог светлошћу божанске дуге око које су звездасто распоређени многооки крилати „престоли“. У горњем делу исписане су речи: ӥ младьенць бис⟨ть⟩прѣжде“. Стихови: „ложеснà бо твоѧ престòль сотвори“,[45] илустровани су композицијом у чијем је средишту насликан Христ-Емануил у белом хитону и химатиону, на престолу с високим наслоном. Изнад главе Исусове, а иза престола, насликана је Богородица. Сигнатура гласи: „престол сатворїа“. Последњу сцену на јужном зиду чини представа Богородице с кружним медаљоном на грудима у коме је насликан Христ-Емануил који благосиља обема рукама. У позадини је архитектура, а у врху сцене исписани стихови: „чрьво твое простанийше небес⟨а⟩ садела“

Доследност у илустровању сваког стиха ове песме потврђују и две сцене на западном зиду које, мада подељене бордуром, чине јединствену

[39] Осим у Слимничком манастиру, овај циклус се јавља и у Полошком манастиру (1608—1609), у цркви посвећеној Богородици у Лешку (1641), цркви у прилепском селу Слепче (1674), Св. арханђелима у Кучевишту (XVII в.), Осоговском манастиру (XIX в.) и у припрати Андреаша (XVI в.), где је делимично сачуван и једини научно обрађен.

Сл. 5. Слимнички манастир, припрата, завршни стихови химне О тебе радујетсја и старозаветне композиције



[40] Песма је део литургија Василија Великог која се служи десет пута у години, и то: у недеље великог поста (осим Цветне недеље), на Велики четвртак и Велику суботу, на Вечерње Божића и Богојављења и на дан успомене св. Василија (Л. Мирковић, *Православна литургика*, II, Београд 1982, 53).

[41] Стихови се наводе према: Божественнаѧ літѹргіѧ Василія Великагѡ, Бѣлградъ, аѰки, 240.

[42] *Ibid.*

[43] *Ibid.*

[44] *Ibid.*

[45] *Ibid.*

Сл. 6. Лесново, икона О тебе радујетсја, XVII (?) век

композицију којом је илустрован последњи стих: „ѿ тебѣ ра̀дꙋетсѧ, бльгодатнаѧ, всѧкаѧ гва̀рь, слава тебѣ“.[46] На половини ближој јужном зиду насликана је Богородица с Христом на престолу. Лево од престола је група фигура без светачких ореола, у којој се распознају и ликови двеју жена. Највероватније је реч о групи ликова из народа. Насупрам њих, са друге стране престола, у предњем плану, насликани су старозаветни цареви Давид и Соломон, а иза њих се виде још два лика с необичним капама, окренута ка Богородици с Христом. На другој половини, одвојеној бордуром, представљена је група анђела. Четири анђела у првом плану насликана су као целе фигуре. Обучени су у царске дивитисионе с плаштевима украшеним хоризонталним пругама, који указују на високо достојанство оних који их носе. Тројица од њих у рукама држе сфере с Христовим монограмом. По свему судећи, у питању су четири арханђела. У другом плану су делимично насликани ликови још четворице анђела, а остали су само назначени нимбовима. Сигнатуре на овим сценама врло су нечитке. Ипак, судећи по неким читљивим деловима, оне представљају јединствен текст завршног дела песме, а то потврђују и насликани ликови анђела окренутих ка Богородици с Христом. Бордура између ове две представе само раздваја „људски род“ од „анђеоског збора“ који заједно одају славу Богородици.

Илустрација теме О тебе радујетсја у Слимничком манастиру има једну изразиту особеност, а то је крајња доследност у ликовном уобличавању сваког стиха ове песме. Циклус сцена у припрати преспанске цркве којима је илустрована ова химна остаје засад једини пример оваквог начина преношења тог текста у језик живописа средњег века на тлу Македоније.[47] Остали нама познати примери у живопису и иконопису Македоније до краја XVIII века своде се на илустровање наведене химне искључиво једном композицијом. Тако је у живопису трема цркве Св. Атанасија Александријског у селу Журче, из 1622. године, ова тема илустрована једном центричном композицијом по замисли врло сличном оној на своду припрате Слимничког манастира. У средишту композиције насликана је допојасна представа Богородице у ставу Оранте са срцоликим медаљоном на грудима у коме је представа Христа-Емануила. Богородицу с Христом уоквирује низ допојасних представа анђела и четири симетрично постављене представе „престола“. У прстену који окружује представу анђела исписан је текст химне. Као и у Слимници, и овде се у последњем кругу јављају хорови светитеља, међу којима се издвајају фигуре св. Јосифа, Јована Претече и Козме Мелода који у рукама држе текстовима исписане свитке.[48] Слично центрично решење среће се на недатованој средњовековној икони из Византијског музеја у Атини, где се поред композиције О тебе радујетсја јављају и представе Аврамовог гостољубља и попрсје св. Николе у доњем делу,[49] и на икони Георгија Клоцаса из друге половине XVI века, где се поред основне теме химне јављају и циклуси Великих празника и делом Акатиста.[50] У другој варијанти композиционог решења које се јавља при илустровању те химне, хорови светитеља што славе Богородицу сликају се у хоризонталним редовима испод представе Богородице с Христом окружене анђелима. Такви су примери из живописа цркве Рождества Христовог у Арбанасима,[51] као и на икони из Леснова.[51a]

Композиција О тебе радујетсја најчешће се слика у припратама цркава и често прати циклус

---

[46] *Ibid.*

[47] Мада излази из хронолошких оквира којима се овај рад бави, поменућемо пример илустрације ове химне у унутрашњој припрати манастира Трескавца (1849). — С. Радојчић, *Једна сликарска школа из друге половине XV века,* ЗЛУ 1 (Нови Сад 1965), 89. Тема О тебе радујетсја разрађена је овде у више сцена чија су иконографска решења слична онима у Слимничком манастиру. Захваљујем колегиници Ј. Тричковској на љубазности којом ми је омогућила увид у своју фото-документацију.

Пример разрађене илустрације ове химне налази се у припрати цркве Успења Богородичиног светогорског манастира Зографа (XVIII в.). Описујући ове сцене у јужној куполи, аутор их означава као сцене из живота Богородичиног. — Ат. Божков — А. Василиевъ, *Художественото наследство на манастира Зограф,* София 1981, ил. 65, стр. 102.

[48] Ас. Василиевъ, *Две старинни манастирски църкви зъ Македония, 1 — Манастирътъ „Св. Атанасий Александрийски“ при с. Журче,* Годишникъ на Народния археологически музей кн. VII (1942) (София 1943), 107—136.

[49] K. D. Kalokyris, *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν,* Θεσσαλονίκη 1972.

[50] Г. Бабић, М. Хаџидакис, *Иконе Балканског полуострва и грчких острва* (2), у: *Иконе,* Београд 1983, 314 и 356.

[51] Л. Прашков, *Арбанаси . . .,* 91, 98, 103.

[51a] С. Радојчић, *Старине Црквеног музеја у Скопљу,* Скопље 1941, 74—77; K. Balabanov, *Ikone iz Makedonije,* Beograd 1969, стр. XXIX, ил. 65.

Акатиста. Понекад се илустрацијама ових химни придружује и композиција Покрова Богородичиног, као у Грачаници[52] и цркви у Арбанасима.[53]

Програм виших зона припрате Слимничког манастира, поред циклуса Акатиста и илустрације теме О тебе радујетсја, допуњен је старозаветним композицијама Јаковљеве визије лествица, Неопалиме купине и Тројице Јевреја у пећи огњеној. Све три сцене смештене су на западном зиду, испод завршне илустрације химне о Тебе радујетсја, и по теолошким тумачењима представљају старозаветне префигурације Богородице. Композиција Јаковљеве визије лествица (Gen. 28; 10—17) допуњена је представом његове борбе са анђелом (Gen. 32; 24—30). Уз лествице које се протежу до сегмента неба у врху сцене, пењу се два анђела, а у дну лествица приказан је уснули Јаков над кога се, благосиљајући га, надноси трећи анђео.[54] Библијски текст који је литерарна основа ове илустрације чита се на Велико вечерње Богородичиних празника Рођења и Успења и на празник Благовештења.[55] У тропару седме оде на јутрење Рођења Богородичиног старозаветна визија Лествице уткана је у новозаветни контекст кроз прослављање Богородице, која се у овом тропару слави као духовна лествица,[56] а у 2. икосу химне Акатиста речима: „Радуј се лествице небеска којом сиђе Бог, радуј се мосте који преводи са земље на небо".[57] Сцена Јаковљеве борбе са анђелом не припада перикопи која се чита на наведене празнике, али се у неким текстовима (Хомилија на Успење од Јована Дамаскина) оба догађаја помињу заједно, симболизујући Богородицу.[58] У зидној декорацији храмова ова епизода се готово редовно јавља тамо где је представа Јаковљевих лествица укључена у Богородичин циклус.[59]

Метафора о Непорочном рођењу, која се представља композицијом Неопалиме купине (Exod. 3; 1—8),[60] наглашена је у Слимничком манастиру допојасном представом Богородице и Христа-Емануила у средишту горућег грма,[61] и проширена двема додатним епизодама: сценом у којој анђео опомиње Мојсија да скине обућу због светог места на коме стоји (Exod. 3; 4—5) и сценом у којој Мојсије прима таблице закона из руку Бога. Епизода са скидањем обуће саставни је део библијског текста који се чита на празник Благовештења, а предавање таблица са законом саставни је део Дамаскинове Хомилије на Успење и помиње се истовремено кад и Горући грм као префигурација Богородичина.[62] Симболика Богородичиног девичанског материнства кроз Мојсијево виђење Неопалиме купине садржана је и у тексту 8. икоса химне Акатиста: „Радуј се јер си супротности ујединила; радуј се јер си девичанство и рођење спојила".[63] Исту симболику непорочног рођења сугерише и сцена Три Јевреја у пећи огњеној (Дан. 3; 19—25), последња у низу композиција с тематиком из Старог завета насликаних на западном зиду припрате Слимничког манастира. Посебна пажња у литургији посвећује се овој теми и пророку Данилу у службама које се свршавају у дане недеље праотаца и недеље отаца које претходе празнику Рођења Христова.[64]

Укључивање старозаветних префигурација и књижевних метафора при прослављању Богородичиног култа било је уобичајено још у беседама из V и VI века. Као ликовне представе јављају се у минијатурама и на иконама XII века, а у монументалном сликарству њихова се појава следи од краја XIII века.[65] У споменицима нашег зидног сликарства из XVI и с почетка XVII века ове композиције се сликају врло ретко,[66] па је њихова појава у Слимничком манастиру тим значајнија. Као симболи Богородице и наговештај оваплоћења, оне се сасвим уклапају у основну идеју програма припрате Слимничког манастира о прослављању Богородице, а тиме и прослављању инкарнације Слова.

Сложен и метафоричан програм припрате Слимничког манастира говори о високој теолошкој учености наручиоца. Подсетимо се да се међу ктиторима у натпису помињу и преспански владика Матеј и јеромонах игуман Никанор, којима свакако нису недостајала теолошка знања. Програм сведочи и о врло солидном образовању зографа који се при извођењу овог компликованог програма држао сажетијих решења, зналачки преносећи основне теолошке поруке садржане у темама посвећеним Богородици.

---

52 С. Петковић, *Сликарство спољашње припрате Грачанице,* Византијска уметност почетком XIV века, Београд 1978, 209.

53 Л. Прашков, *Арбанаси...,* 91—92, 103.

54 Овај гест обраћања Јакову нема литерарну подлогу у библијском тексту, али се среће у илустрацији Хомилија Григорија Назијанског (копија из IX в.), у живопису Св. Софије у Охриду и цркви Арханђела Михајла у Леснову. (S. Der Nersessian, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion,* in *The Kariye Djami,* vol. 4, Bollingen Series LXX, 334—336).

55 *Ibid.,* 334.

56 G. Babić, *L'image symbolique de la »Porte Fermée« à Saint-Clément d'Ohrid,* Synthronon, Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, II, Paris 1968, 148.

57 *Акатист...,* 55.

58 S. Der Nersessian, *Program and Iconography...,* 335.

59 *Ibid.,* 334.

60 Изгледа да је Григорије Ниски први тумачио чудо грма који гори а не сагорева као метафору Непорочног рођења. — S. Der Nersessian, *Program and Iconography...,* 336.

61 О првим представама Богородице и Христа унутар горућег грма cf.: S. Der Nersessian, *Program and Iconography...,* 336—338.

62 *Ibid.*

63 *Акатист...,* 63.

64 Л. Мирковић, *Хеортологија,* Београд 1961, 93—94.

65 Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Љевишка,* Београд 1975, 77—78.

66 С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије,* Нови Сад 1965, 101—102.

Les scènes consacrées à la Vierge dans l'église de la Vierge du monastère de Slimnica

Jasminka Nikolić

L'église de la Vierge du monastère de Slimnica, situé sur les bords du lac de Prespa a été élevée et ornée de fresques en 1606/1607. Cinq ans plus tard on éleva devant l'église un exonarthex. En plus de la Déisis et des sept disciples slaves de Cyrille et Méthode de la première zone, notre attention est attirée par la combinaison étrange et savante de l'illustration de l'Acathiste de la Vierge et de l'hymne »Réjouis-toi!« sur la voûte dans les zones supérieures de l'exonarthex. La relation et l'enchevêtrement de ces deux cycles auxquels s'ajoutent les préfigurations de la Vierge, sont un exemple unique d'intégration de ces deux cycles en un ensemble idéal dans la peinture murale.

La complexité et la variété des scènes de l'Acathiste est conditionnée par le caractère même de cet hymne et, par manque d'ouvrages publiés nous ne pouvons pas exposer tous les exemples de l'illustration de cet hymne en Macédoine après le XIV^e^ siècle, ni émettre des conclusions sur le développement de ce sujet sur le sol de Macédoine. Dans le cycle du monastère de Slimnica, on remarque la tendance d'éviter la narration dans l'illustration de cet hymne, et sa partie élogieuse y est omise (sauf le 9^e^ ikos), par contre l'hymne »Réjouis-toi!« est illustré par neuf scènes. C'est le seul exemple d'une telle interprêtation de ce sujet dans la peinture murale de Macédoine jusqu'à la fin du XVIII^e^ siècle que l'on connaisse actuellement. Les autres représentations de cet hymne que nous connaissions, se bornent exclusivement à une seule scène, comme c'est le cas de la scène du portique de St-Athanase d'Alexandrie à Žurče (1622), ou celles de icône de Lesnovo (XVII^e^ siècle ?).

En plus de la représentation des hymnes de l'Acathiste et de »Réjouis-toi!«, le programme de l'exonarthex est complété par la vision de l'»Echelle de Jacob«, du »Buisson ardent« et des »Trois jeunes Hébreux dans le four incandescent«. Ces trois scènes sont disposées sous l'illustration finale de l'hymne »Réjouis-toi!« et représentent, d'après les interprêtations théologiques, les préfigurations de la Vierge. En tant que symboles de la Vierge et de l'incarnation, ces scènes s'insèrent correctement dans le programme de la peinture murale de l'exonarthex du monastère de Slimnica.

Минијатуре великосредишког четворојеванђеља

Петар Момировић

Великосредишким четворојеванђељем назива се један примерак који је у Београду издао Радиша Дмитровић, односно Дубровчанин Трајан Гундулић 1552. године, а у који су накнадно придодате минијатуре.[1]

У првом напису о Великосредишком четворојеванђељу дата су детаљна обавештења о самој књизи и подробни описи шест минијатура. У питању су један цртеж Деисиса и пет минијатура у боји: Св. Тројица и четири јеванђелиста, Матеј (сл. 3), Марко (сл. 4), Лука и Јован. Ту су наведени и сви наслови јеванђелских заглавља, садржаја, предговора и важније белешке и записи. У даљем разматрању одређени су иконографски типови и узори; реч је о ликовима јеванђелиста с персонификацијама надахнућа и одговарајућим симболима. Време настанка одређено је на основу структуре и разлике између хартије употребљене за књигу односно за минијатуре, као и на основу сликарских мотива, као што су упоредна оквирна врпца око јеванђелисте Матеја и бодљикава оквирна врпца око јеванђелиста Луке. Ширини датовања доста је допринела минијатура Св. Тројице, која је млађега типа, тј. настала је под утицајем који је доспео са Запада. У ранијим радовима, међутим, ништа није речено о пореклу минијатура, о месту настанка и могућем њиховом сликару или сликарској школи и радионици.

Поводом цртежа Деисиса само је набачено да Анђео Великога света, који је његов саставни део, подсећа на милешевског Белог анђела.[2]

У другом напису о Великосредишком четворојеванђељу[3] појавила се сумња да ли је ово Јеванђеље икада припадало манастиру Малом Средишту[4] и да ли је из њега доспело у цркву Великог Средишта, како се раније претпостављало.[5] У сачуваним документима манастира Малог Средишта и у Инвентару покретних предмета исте обитељи,[6] састављеном приликом преузимања неких ствари од стране манастира Месића 1775. године по укидању манастира Малог Средишта, није наведено то Јеванђеље. Оно је могло и морало доспети у Велико Средиште на неки други начин и неким другим путем. На то упућују и поједини ситнији подаци и белешке у књизи.

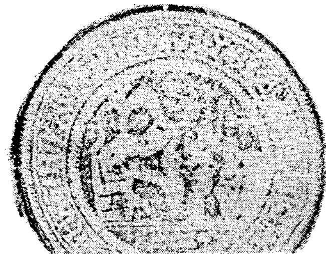
За приближније и поузданије датовање настанка минијатура, учињен је корак даље, уочени су и исцртани водени знаци с листова хартије на којима су насликане минијатуре: котве једноструког дршка у кругу, четворолисним ромбичастим листовима крста на темену круга. Знаци се јављају на хартији италијанске производње, из Вероне, око 1579, 1583. и даље.

За утврђивање првобитне и раније својине књиге давао је много наде отиснути печат на доњој маргини четвртог v листа В II кватерниона. Печат није потпун, недостаје му доњи део преко ивице, можда за једну осмину. Печат је кружнога облика, пречника 35 милиметара. Вероватно је био изливен од месинганог материјала. Отисак је црно-бели. Састоји се из три концентрична круга. Први је најјачи и рецкав, други је уписан и састављен од низа тачкица, трећи је сличан првоме, а четврто је сама печатна слика. У првом кругу је натпис уоколо, али су отисци слова слабо читљиви. Снимак је знатно увеличан (сл. 1), али се стање није много побољшало. Према недовољном и непоузданом читању, могао би се односити на храм Успења Богородице и приснодеве Марије. Слика у средишту печата можда је сцена Успења Богородице. Изгледа да је ту приказана једна лежећа прилика и уз њу још неке неодређене особе, али то није поуздано. Ако би било тачно да је у питању печат храма Богородичиног Успења, сазнало би се за једну од успутних станица на историјском путовању ове књиге.

Већа је, међутим, могућност да се открије матична црквена установа за коју су минијатуре насликане. Прва минијатура у књизи представља св. Тројицу.

Не постоје непосредни разлози да се на чело једног јеванђеља постави баш св. Тројица. Та чињеница омогућује да се слика св. Тројице повеже с посветом храма или манастира за који је израђена. Књига је могла бити у својини цркве или обитељи Св. Тројице, где јој је додата сликана опрема.

Да се открије која би то била црква или манастир, помажу записи из три свеске руског Пролога из прве половине XVIII века, које су издате пре 1740. године, а чувају се у вршачкој Успенској цркви. У Прологу за децембар, јануар и фебруар, на доњим маргинама почев од 355. листа надаље је запис: **Сиа книга Прологъ Декемри преложи азъ грешни Ма(ка)рие, архимандрит стотроички ва цр̂ковъ Вршачкꙋ, ва храм свтаго ѡца Николаа. Подписа**



Сл. 1.
Отисак печата у Великосредишком јеванђељу

---

[1] П. Момировић, *Књишко-архивски споменици из Баната,* Грађа за проучавање споменика културе Војводине I (Нови Сад 1957). — Штампано четворојеванђеље са сликаним минијатурама, стр. 111—119, са 6 црно-белих снимака; П. Момировић, *Иконографске особине и колористичке вредности Великосредишког јеванђеља,* Грађа за проучавање споменика културе Војводине X (Нови Сад 1981), 251—257, са 5 колор-снимака и 3 репродукције гравира.

[2] П. Момировић, *Књишко-архивски споменици . . .,* Грађа I, 113—114, сл. 22.

[3] П. Момировић, *Иконографске особине и колористичке вредности . . .,* Грађа X, 251—257.

[4] *Исто,* 251.

[5] П. Момировић, *Књишко-архивски споменици . . .,* Грађа I, 113.

[6] Архивска документа манастира Месића, кутија I F, свежањ за 1775. годину.

ва лѣто 1740 Павелъ Јаковлѣвичъ, пресвитеръ; (додато другом руком 1792. године): и кои бы сію книгꙋ затаяѡ да е проклетъ ѡд т҃ и ІІ оц҃ъ ст҃ыхъ. (од пароха вршачког): Крста Манои ловичъ, подписавъ.

У Прологу за март, април и мај, истог издања, налази се испрекидан запис на доњим окрајцима: трꙋдих се азъ много(грѣшни). Макарıа, архимандритъ, просих, по хр҃стианіи и кꙋпихъ ıа д҃ пролога ѿ попа филипа, сто новца за к҃д гроша, во лѣто ѿ Хр҃ста (даље исечено) и дахъ за з҃ книге м҃ѕ гроша.

(Другом руком): Сиа книга прологъ март, преложи азъ грешни Макарие, архимандритъ ст҃отроички, ва храмъ светаго ѿца Николаа ва Вершце. Подписа ва лето 1740. фервара к҃в-го Павелъ Јаколевичъ, пресвитеръ вршачки.

Исти овакав запис је и у свесци Пролога за јуни, јули и август, с Манојловићевим додатком: и кто бы... из 1792. године.

Вероватно је такав запис постојао и у свесци Пролога за септембар, октобар и новембар, али она није нађена.

Из наведених записа може се извести вероватан закључак да је архимандрит Макарије био из Св. Тројице пљеваљске, јер се у турском периоду записују и спомињу као Тројичани само монаси Св. Тројице пљеваљске или врхобрезничке.[7] Пошто се све то одиграва године 1740, може се претпоставити да је Макарије избегао из Св. Тројице у сеоби с патријархом Арсенијем IV 1738—39. и да се стицајем околности обрео у вршачко-карансебешкој епархији или је тамо доспео 1740. године, кад, како сам каже, „просих по христиании". Вероватно је скупљао милостињу по Банату. Можда зато што га је Вршачко свештенство примило лепо, сматрао је за обавезу да му се одужи књигама приложеним вршачком саборном светониколајевском храму, или се од својих књига морао да одвоји зато што га је на то нужда натерала.

Сл. 2. Св. Тројица у Великосредишком јеванђељу



Претпостављам да је наведено Јеванђеље донео Макарије, мада су у то доба и други Тројичани крстарили по Банату, Бачкој, па и даље,[8] од XVII века и доцније. Пентикостар-Триод Лазаревац, који је писао грешни презвитер Јован од Пљеваља у XVI веку, откупио је Теодор Тројичанин од неког кнеза Филипа 1714. године, а прешао је у својину кир-Павла, јеромонаха, игумана манастира Сенђурђа 1724. Сада се налази у збирци Владичанског двора у Вршцу.[9] Године 1738, 12. IV, господар Јован Акимович у Петроварадинском Шанцу купио је и приложио манастиру Св. Тројице минеј за фебруар (Москва 1724), за душу умрле матере Манде, и минеј за март, за здравље своје и супруге му Доке. Два минеја за септембар и октобар, руско издање из 1724. године, приложио је Св. Тројици пљеваљској Стефан Петровић, свештеник темерински, 18. августа 1737, за спомен своме оцу јеромонаху Петронију и матери Марији. Истог датума и издања и минеј за децембар даровао је „отац Михаило Радујковић", свештеник, вероватно у Темерину, за спомен своме брату јереју Милићу. Лета 1739. прилаже јереј Живан „от Шанца Сенте" минеј за јуни (Москва 1724), за душу раба Божијег Ради (оцу) и матери Кати.[10]

Наведене књиге, без помена ко их је испросио, доспеле су у манастир Св. Тројице и у њему остале до данас. Међутим, прилози архимандрита Макарија, као ни он сам, никада нису стигли у матичну обитељ, што наводи на закључак да је био избеглица који се није могао вратити; године 1741. месеца августа, игуман Св. Тројице кир Данило записан је у престоном јеванђељу, дару грофа Саве Владиславића.[11] Поред великог приложника Саве, дародавац је и његов рођак, господар Филотеј Вујовић Владиславић, истих година.[12]

Познато је да манастир Св. Тројице, за време великих и дугих аустро-турских ратова 1683—1699, није напуштан ни разаран, али је запао у ратне оскудице, вероватно био пљачкан и глобљен. Свакако се слично десило и у војни 1716—1717. То се добро види и осећа по учесталим при-

---

[7] Видети: Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, око 30 на броју, под Тројичанин.

[8] Рад. М. Грујић, *Духовни живот*, Војводина I, Нови Сад 1939, 413; С. Петковић, *Манастир Света Тројица код Пљеваља*, Београд 1974, 81.

[9] П. Момировић, *Књишко-архивски споменици у Банату*, Грађа III (Нови Сад 1959), 201.

[10] Све су књиге изричито за манастир Свете Тројице „близу места Пљеваља". Подаци о прилозима књига су по властитим исписима у манастиру Св. Тројице из 1965/66. године.

[11] Запис је на горњем предлисту великог Престоног јеванђеља, штампаног у Москви 1735, који је као дар приложио 1737. познати приложник из Русије, гроф Сава Владиславић, родом Херцеговац. Пошиљка је стигла у Св. Тројицу 23. VIII 1741. године, са 33 појединачно набројане књиге, све „за здравље их спасеније души в манастир Пресвјатија Тројици при Пљевља на вјечнија часи".

[12] Све то по сопственим исписима из 1965—66. године.



Сл. 3. Великосредишко јеванђеље, јеванђелист Матеј

лозима у доба опоравка почетком XVIII века и у четвртој деценији истога столећа.[13]

С Макаријем има тешкоћа јер се он у светотројичким документима нигде не помиње, ни као старешина ни као монах у време између 1730. и 1740. То је случај с многим старешинама, али Макаријев изазива чак и извесно подозрење да није у питању каква мистификација или лажно представљање. Могућно је, дакле, да је из његових руку доспело Великосредишко четворојеванђеље у вршачки крај, мада су га могли донети и други и незнани Тројичани у XVIII веку.

Закључку о месту и времену настанка великосредишких минијатура највише може допринети сама минијатура Св. Тројице, па чак и наговестити ко ју је могао насликати (сл. 2).

У православној средњовековној иконографији најчешћа су два типа св. Тројице: представа Три анђела из Аврамове теоксеније и заједничка слика Бога Оца, Сина и св. Духа у облику голуба. Оба се типа јављају у српском зидном сликарству и иконопису скоро истовремено, у првој половини XIV века. Најстарији сачувани примери налазе се у Грачаници (1321) и ђаконикону у Матејчи у Скопској Црној гори (око 1355).[14] Други тип св. Тројице, у посебним људским обличјима Оца, Сина и св. Духа у виду голуба, јавља се такође у Матејчи, у његовој јужној капели,[15] и у Минхенском псалтиру.[16] Неизбежан је помен и угледне иконе ове врсте: Св. Тројице из XVI века у Народном музеју у Београду.[17]

Истом типу св. Тројице припада композиција на жртвенику у светотројичком олтару,[18] сликарско дело попа Страхиње из Будимља, која је могла бити подстрек сликару минијатура у Великосредишком јеванђељу (сл. 5). Још је сличнија представа св. Тројице из зграде у саставу светотројичке „мађупнице". Југозападно од мађупнице укопана је спратна грађевина, бивша капела-костурница. Оба спрата су величине 4—5 метара, засвођени су полуобличастим сводовима, а источни и западни зид су им равни. У горњој просторији је капела за суботне панихиде и задушничка

[13] Вид.: С. Петковић, *нав. дело,* 111, 112, 118—119.

[14] V. R. Petković, *La peinture serbe du moyen âge première partie,* Beograd 1930, 54a; В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа,* изд. САН, Београд 1950, 79, сл. 203, у стр. 187.

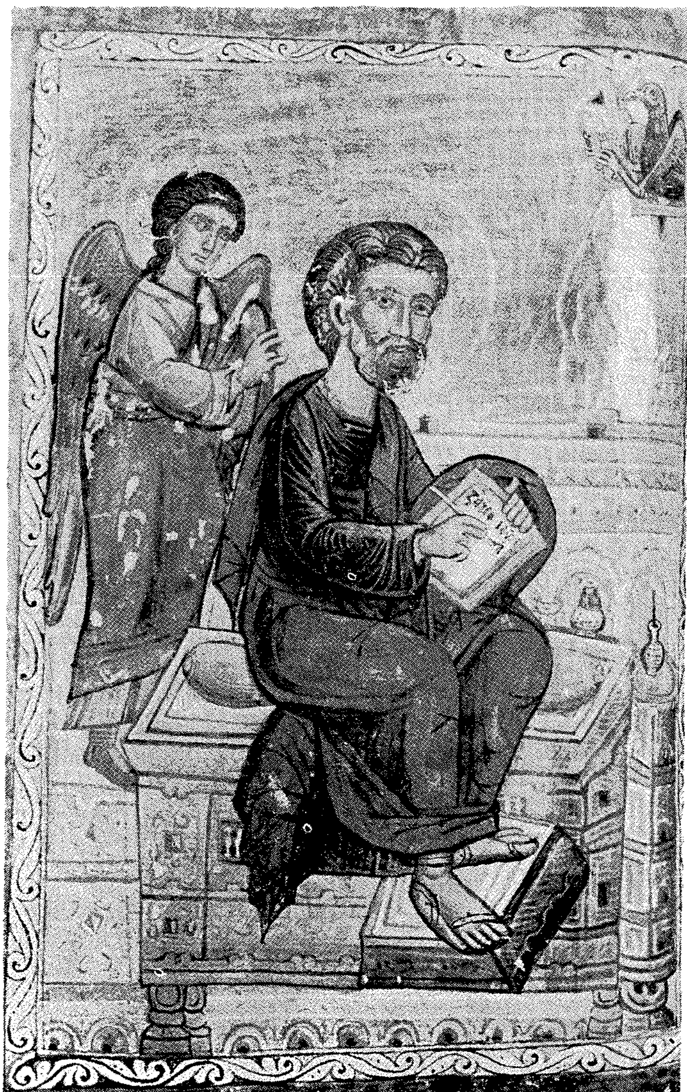
[15] *Исто,* 188.

[16] J. Strzygowski, *Die Miniaturen des Serbischen psalters . . .,* Wien 1906, 57, Abb. 26 (Belgrad 1897) у **Т. XXXVI**, као илустрација 109 псалма, стих 1; П. Момировић, *Иконографске особине . . .,* Грађа X, 253—254.

[17] *Исто,* 254, сл. 3; С. Петковић, *нав. дело,* 74, нап. 266, сл. I *Св. Тројица на престолу,* икона Народног музеја у Београду, XVI век.

[18] С. Петковић, *нав. дело,* 74, Т. II, бр. 55, сл. 20.

Сл. 4. Великосредишко јеванђеље, јеванђелист Марко





Сл. 5. Св. Тројица, фреска у жртвенику цркве Св. Тројице пљеваљске, сликарски рад попа Страхиње из 1595. године

богослужења, а у приземној је костурница са лобањама и костима помрлих монаха.[19] Вероватно је ова костурница-капела служила као скривница у опасним или ратним временима.[20] У доњој просторији капеле, на чеоном источном зиду, представљена је св. Тројица с Богом Оцем, Сином и св. Духом у виду голуба. Лево је Богородица у деисисном ставу, а десно св. арханђел Михаило. Само присуство арханђела Михаила указује на то да је овај простор имао сепулкралну намену. На деловима северног зида има још трагова живописа. Цео живопис је врло оштећен од влаге, удараца и парања, али се композиција св. Тројице лепо разазнаје. После 1966. године извршена је архитектонска конзервација „мађупнице" и није ми знано шта је било са овим сликаним остацима. Међутим, С. Петковић изричито наводи да после 1973. „није било ни трага живопису на источном зиду."[21]

---

19 Такве капеле-костурнице данас постоје на хиландарском монашком гробљу и у другим светогорским манастирима. Сличне су биле Бојанска црква код Софије и „Костница" у Бачковском манастиру у Бугарској. У средњем веку било их је при свим нашим великим и средњим манастирима, нестале су у новије доба услед разарања манастира у ратовима, смањења броја монаха у последњих 100—200 година и опадања и измене монашког живота.

20 С. Петковић, *нав. дело,* 84; П. Момировић, по властитим забелешкама из 1965—66. године.

21 С. Петковић, *нав. дело,* 84, нап. 317.

Поред водених знакова на листовима хартије на којима су насликане минијатуре, одређивању времена настанка слика у Великосредишком јеванђељу најбоље може послужити управо композиција св. Тројица. Она је по склопу и многобројним појединостима у свему главном скоро истоветна с дрворезном гравиром у *Зборнику* Јакова од Камене Реке (сл. 6), штампаном 1566. у Венецији, у откупљеној штампарији Виценција Вуковића.[22] Минијатуре у Великосредишком јеванђељу највероватније су, дакле, насликане између појаве *Зборника* Јакова од Камене Реке, тј. 1566. године, и израде живописа у Св. Тројици пљеваљској, тј. 1592. односно 1595. године.[23]

Сам иконографски тип овакве св. Тројице највише се слика у другој половини XVI века, управо у његовој последњој четвртини и у првим деценијама XVII века, као што је то случај у копији Минхенског псалтира из тридесетих година XVII века.[24]

Извесне иконографске појединости говориле би у прилог томе да су минијатуре израдили сликари светотројичког храмовног живописа. Ликови јеванђелиста ниског а широког чела, скоро графички стилизоване косе и брада одају начин рада зографа попа Страхиње и његове дружине, заправо неког његовог даровитијег помоћника или

---

22 П. Момировић, *Иконографске особине . . .,* Грађа X, 254, сл. 3.

23 С. Петковић, *нав. дело,* 49; исти, *Делатност зографа попа Страхиње из Будимља,* Старине Црне Горе I (Цетиње 1963), 116.

24 Strzygowski J., *op. cit, . . .,* Св. Тројица у Копији Минхенског псалтира: (tabb. 26), (Belgrad 189 г.), Psalam 109, 1, Trinität, стр. 57.

Св. Тројица са две седеће фигуре и св. Духом у виду голуба, који се не види, Т. XXXVII, 85 (146 в.), сл. 3333? — Старац дана — Т. XLVIII, сл. 11 (192 р.) Deut. XXXII, 39—40. Christus, der Alte der Tage.

Сл. 6. Св. Тројица — гравура из Зборника Јована од Камене Реке, Венеција 1566. године



сарадника. За ову дружину говорио би и недовољно хармоничан колорит — плаве и зелене боје. Јеванђелисти на пандантифима у наосу и у припрати Св. Тројице пљеваљске су са симболима распоређеним на неуобичајен начин: симбол Марков је орао, а Јованов лав.[25] Такав распоред је наведен у Теофилактовим предговорима који се налазе у саставу наших старих рукописних и штампаних јеванђеља. На минијатурама у Великосредишком јеванђељу исти симболи су уз Марка и Јована.[26] У питању свакако није случајна подударност, већ непосредан однос између светотројичких представа и великосредишких минијатура.

Могли бисмо се потпуно сложити с писцем монографије манастира Св. Тројице код Пљеваља, Сретеном Петковићем, да светотројички скрипторij није имао сталне илуминаторе.[27] Они су долазили по позиву са стране да по наруџби украсе вешто исписане рукописе изванредних светотројичких калиграфа XVI века, особито у првој половини XVII века. Током читавог XVII столећа, светотројичка ризница богатила се наслеђеним, прикупљеним и приновљеним књигама, са исликаним минијатурама: јеванђељима дијака Димитрија[28] и дијака Владка,[29] рукописима Шестоднева Јована Егзарха и Хришћанске топографије Козме Индикоплова, са минијатурама Андрије Раичевића,[30] Псалтиром Гаврила Тројичанина, из Матице српске у Новом Саду, у коме су дивне минијатуре цара Давида, св. Саве и св. Симеона Немање и св. Георгија,[31] тајанственог и неизвесног морачког и пивског сликара, тзв. Козме.[32]

Ово богато и бујно стваралачко жариште, манастир Св. Тројице на Врхобрезници, врло је снажно у другој половини XVI и у првих педесет-шездесет година XVII века, како по даровитим ствараоцима, тако и по множини и вредности сликаних или написаних дела особене опреме. Једно од тих је и Великосредишко јеванђеље, залутало из своје матице далеко на североисток, где се тада друкчије уметнички мислило и изражавало.

---

25 С. Петковић, *нав. дело,* 65—66.
26 П. Момировић, *Иконографске особине...,* Т. I, сл. C и D; Т. II, сл. E.
27 С. Петковић, *нав. дело,* 96.
28 S. Radojčić, *Stare srpske minijature,* Beograd 1950, 57—58.
29 *Исто,* 54, Т. XLIV—XLVII; С. Петковић, *нав. дело,* 97.
30 В. Ј. Ђурић, *У потрази за делом сликара Андрије Раичевића,* Старине Црне Горе I (Цетиње 1963), 23—47; исти, *Још једна белешка о сликару Андрији Раичевићу,* Старине Црне Горе II (Цетиње 1960), 81—85.
31 С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства,* изд. САН, Београд 1955, 85—88; В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије,* Београд 1961, 129, бр. 87, Т. CXIV.
32 З. Кајмаковић, *Георгије Митрофановић,* Сарајево 1977, 352—360.

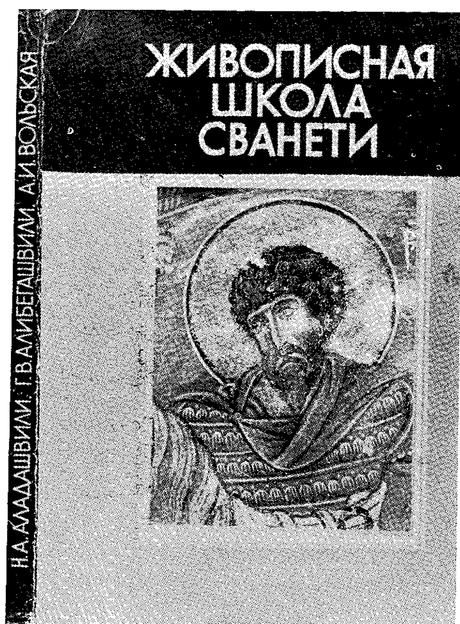
Порекло фотографија: Д. Тасић, сл. 1—5; Матица српска, сл. 6.

Les miniatures du tetraévangile de Veliko Središte

Petar Momirović

Dans cette étude l'on cite les arguments en faveur de la thèse que ces miniatures du tetraévangile de Veliko Središte, dans le Banat, ont été exécutées dans le vieux monastère serbe de la Trinité près de Pljevlja, actuellement dans la RS de Monténégro. Il s'y trouve cinq miniatures en couleur — dont l'une représente la Trinité à laquelle le monastère est consacré et les quatre autres, les évangélistes. Pendant les péripéties des guerres de 1737—1739 le livre a été emporté au nord par les réfugiés serbes. Certains indices nous disent que c'est l'higoumène du monastère mentionné qui l'a emporté lui-même.

A en juger d'après les sujets traités, les particularités du style et les qualités du dessin et des couleurs, les miniatures ont été exécutées par un artiste de la fin du XVI[e] siècle, qui travaillait de concert avec le fameux peintre et pope Strahinja auquel on doit aussi la peinture murale du monastère de la Trinité à Pljevlja.



Истраживања грузијског средњовековног сликарства

Поводом књиге:

Н. А. Аладашвили
Г. В. Алибегашвили
А. И. Вольская

Живописная школа Сванети

Тбилиси 1983
Академия наук Грузинской ССР
Институт истории грузинского искусства
им. Г. Чубинашвили
5—127 стр. основни текст
128—141 напомене
142—146 резиме на француском језику
1—30 цртежи у тексту
1—74 црно-беле репродукције

С пролећа 1941. године основан је Институт за историју уметности при Грузијској академији наука на челу са тада, свакако, најславнијим грузијским историчарем уметности Георгијем Чубинашвилијем. Уз Одељење за историју уметности на Универзитету и уз знатан број сарадника у Музеју грузијске уметности био је то трећи, неоспорно највећи центар за проучавање ликовног стваралаштва једног малог, али веома значајног народа с крајњег истока православног света. Грузијанци су, с таквим географским положајем, имали сличне проблеме као и српски народ, који је смештен на крајњем западу исте културне сфере: супротстављао се и бивао искључив у раздобљима одбране, упијао је, али бивао и опрезно отворен у часовима мира и сарадње. Пошто су Грузијанци оставили велике споменике прошлости, то они који се њима баве нису само из њихове нације већ су то и многи други научници из света где се негује византологија. Интересовање европских историчара уметности нарочито је порасло у последњих десетак-петнаест година, од када је успело Институту, сада са веома способним, плодним и даровитим научником, академиком Вахтангом Беридзе на челу, да успостави живе везе с Миланским, Бергамским и Баријским универзитетима у Италији, с Центром за научна истраживања у Паризу, с Универзитетом у Лувену у Белгији итд. Сваке треће године одржавају се научни скупови посвећени грузијској уметности, наизменично у Тбилисију или неком другом, пре свега италијанском универзитетском средишту. То је повод да се сабере по стотинак научника кад је скуп у Тбилисију, а која десетина кад је у Европи, који, скоро увек, нешто ново допринесу познавању природе и односа грузијске уметности. Штампа која би била иоле примерена овим доприносима науци ни приближно не прати на достојан начин овај рад.

Године 1983. одржан је IV међународни научни скуп о грузијској уметности у Тбилисију, уз веома велики број присутних научника — чији су реферати објављени у свешчицама отиснутим у техници циклостила, као што је био случај раније у сличним приликама. Скуп је пратило и неколико изложби, међу којима су биле две веома драгоцене: једна је била посвећена копијама фресака из средњовековних манастира Грузије, друга, важнија, приказала је покретно благо из цркава, музеја и ризница Горње Сванетије. На жалост, ни овог пута као ни толико пута раније, ни најобичнији каталог није пратио изложбе, тако да многа прекрасна а мало позната уметничка дела нису била ничим објашњена до кратким легендама испод изложака.

Управо је Горња Сванетија област која, у последње време, можда више од осталих, окупља научнике око својих споменика — којих с фрескама из средњега века има, извесно, негде око тридесетак, ако не и више. Чланови Института за историју уметности су их, од почетка његовог рада, систематски и екипно проучавали са становишта градитељства, вајаног украса, сликарства, примењене уметности. Много од тога је и објављено, али знатна важна грађа, до сада прикупљена, није још обрађена за штампу. У последње време грузијским научницима су се прикључили и европски — пре свих, Французи Tania Velmans и Nicole Thierry.

Тешко доступно планинско подручје око брзе и водом обилне реке Ингури с једне стране је ограђено Кавкаским гребеном чији врхови надмашују 5.000 метара, а с друге Сванским хрбатом, који је тек нешто мало нижи. Област се постепено уздиже од отприлике 1.000 до око 2.500 метара. Повезана је веома тешко проходним путевима, сем донекле у подужном, али главном правцу. Засејана је десетинама једнобродних црквица, сјајних пропорција као да су у питању мали антички храмови изграђени од великих и лепо сучељених квадера, каткад са нижим ходницима с две или с три стране. Села и засеоци Горње Сванетије били су, кроз историју Грузије, чест и поуздан заклон у случајевима непријатељских продора и освајања. Зато уметничко благо Сванетије није само производ локалног ратничког и патријархалног становништва већ и део главних, па и дворских ризница средњовековне Грузије. Кроз литературу која је до сада то већ обзнанила, и кроз изложбе — које, на жалост, нису пропраћене стручним коментарима — то је већ сада веома јасно.

Три писца, чије је дело повод и за ове уводне речи, спадају у најистакнутије стручњаке за грузијску уметност насталу између IX и XIII века. Иако су жене, склоне су подвизима, не само по кавкаским висовима већ и по суровим и безводним пределима каква је Давид-Гаређијска пустиња. Све три су већ написале важне књиге о скулптури Грузије, трпезаријама грузијских манастира или о владарским и властеоским портретима, о иконама и фрескама из раздобља којима се баве. У питању су, дакле, искусни испитивачи и даровити писци. Штавише, реч је о научницама које су, пре непуних двадесетак година, заједно објавиле књигу *Росписи художника Тевдорэ в Верхней Сванетии* (Тбилиси 1966). Ту књигу нарочито помињем јер она, заправо, чини језгро и књиге чију садржину желим да представим нашој научној јавности.

Дакле, реч је о сликару именом Теодор, који се на два места, крајем XI и почетком XII века потписао, истичући да је царски уметник. Први пут је то учинио у цркви Светих арханђела у насељу Ипрари 1096. године, кад је радио фреске за становнике оближњих клисура. На другом месту, у недалекој



Сл. 1. Местија, заселак Лагами, црква Св. Спаса, Св. Варвара



Сл. 2. Местија, заселак Лагами, црква Св. Спаса, Св. Артемије и Пантелејмон



Сл. 3. Жибиани, црква Ламарија, Страшни суд, детаљ

цркви Св. Кирика у Лагурки са живописом израђеним 1112. године, није се сачувало његово име, него само извесна имена ктитора, па ипак је јасно да је у питању дело Теодорове руке. Најзад, 1130. године, урадио је и потписао — опет као *Теодор, царски уметник* — фреске у цркви Св. Георгија у Накипарију, засеоку села Ипрари, заслугом богатијих становника (азнаура) тог краја.

Држећи се договорених начела приликом представљања споменика зографа Теодора, сваки писац је веома детаљно описао програм, анализовао иконографију, и то не само оних сцена или фигура које су ретке и изузетне, већ се бавио и стилом, почев од особина цртежа, преко употребе боја и начина моделовања, до развитка општих схватања, иначе монументалних и декоративних форми. Натела Аладашвили приказала је Ипрари, Анели Вољскаја Лагурку, а Гајане Алибегашвили Накипари. Пошто су, редовно, у питању мала здања, дугачка нешто испод пет или нешто изнад шест метара, а широка једва изнад два и по до близу четири метра, и то већином подељена на два травеја уз помоћ пара пиластара и ојачавајућег лука на средини свода, то је програм слика морао бити веома сужен. Битно је и то што сликар ни у једној прилици није одступио, као ни највећи број уметника из Горње Сванетије, од сцена и фигура великих размера, чиме је, посебно, подвучена тежња ка монументалности. Апсида је, обично, одељена од наоса цркве зиданим и осликаним иконостасом. У цркве које је осликао живописац Теодор стале су три-четири сцене у горњем реду, на странама свода, Деисис у полукалоти апсиде, а епископи или апостоли у доњем делу, коњаничке представе омиљених грузијских светитеља Георгија и Теодора у доњем појасу наоса и још понека веома ретка стојећа фигура. Наравно, заштитници цркве добијају невелико, али важно место: у Ипрарију су то двојица великих стојећих арханђела, насред црквеног свода и Исус Навин пред арханђелом код Јерихона; у Лагурки су то сцене смрти св. Кирика и Јулите, а у Накипраију пет сцена страдања св. Георгија, од којих је она Мучење на точку право ремек-дело.

Приметно је да су програмске, иконографске или стилске разлике између ова три споменика мале, али да их има. Због већих размера цркве у засеоку Накипари, Деисис у апсиди се од попрсног приказа претворио у мајестетичну визију Христа на престолу окруженог небеским силама, а у доњој зони су две скупине светитеља, од којих су прва четворица апостоли, окренути ка средини апсиде, а последња двојица епископи (Василије и Никола), који фронтално стојећи с књигама, благосиљају. Занимљив је јединствен приказ двеју тема које ће се касније развити на истим површинама зидова!

Мале измене односе се на избор сцена из земаљског живота Христовог. Док су у Ипрарију Благовести уз Христово Рођење и Крштење, у Лагурки и у Накипарију стоје Рођење, Крштење, Распеће и Силазак у ад. Све је тако срочено да, уз победнике на коњима — какви су Георгије и Теодор — целина делује својом тријумфалном хришћанском садржином, чији је акценат у апсиди, у лику Христа у деисисној слави.

Примећено је, исто тако, да је, у размаку од тридесет четири године, колико је прошло од првог датованог Теодоровог живописа до оног последњег, иако споро и постепено, дошло до стилских промена. Сваки од писаца их помно описује. Оне се своде, углавном, на чињенице да је истакнута и подвучена линија, на првом делу, била спојена са снажним, гдегде и грубим наносима светлих, кречних, не нарочито функционалних, графичких акцената на осветљеним деловима лика, па да је тај начин постепено тако мењан што је линија вођена блаже, таласавије, што је растрљавана да би и она описивала облине форме, што су акценти бивали одмеренији, а посебно тиме што је орнаменат заузимао све већи део површина на слици. С временом се повећавала и емоционална садржина сцена не само у својој структури већ у ставовима фигура и подвученим изразима лица. Очевидно, Теодор је био међу оним обавештеним уметницима који су пратили збивања у византијском свету, прихватали отуда промене, а тиме се, без обзира на све домаће саставнице у свом стваралаштву, укључивали у општеправославни покрет у сликарству познат под именом стил Комнина.

Тако некако би изгледао средишњи део књиге трију грузијских историчарки уметности о сликару Теодору. По томе делу, који заузима четири кључне главе у књизи, она би се мало разликовала од текста објављеног пре двадесетак година о истом уметнику. Наравно, интерпретације су усавршене, литература попуњена, нађени су нови аналогни примери иконографије, формулације постале тачније и боље, допуне су допринеле побољшању текста. Међутим, њихова теза о посебној сликарској школи у Горњој Сванетији садржана је у главама које претходе главама о споменицима сликара Теодора или следе после њих.

Пре свега, писци су приметили, без обзира на звучну титулу „царског уметника", да се Теодорова дела веома много разликују од дела у истовременим

централним споменицима из Грузије, насталих у долинама Куре или Риони, као што су то фреске у Атени, Гелати или Земо-Крихи, све из времена славног и културног владара Давида Градитеља. Већ и сами типови светитеља, скоро „хеленистичка" моделација и раскошан колорит, одударају од графизма, линеаризма и суздржаности у боји Теодорових дела из Горње Сванетије. Без обзира на разлике у вредности остварења и на размишљања писаца о овој чињеници, извесно је да је Теодор помније пратио збивања у престоници Византијског Царства него његови даровитији садрузи на царском двору, негде у Кутаиси или у манастиру Гелати. Извесно, био је слабији међу најистакнутијима у средишту Царства, али је био најистакнутији међу онима у сванским забитима. Међу првима се издизао обавештеношћу, међу другима школованошћу.

Циљ ове књиге није, као кад је била писана њена претходница пре двадесет година, да се објасни један од знаменитих грузијских уметника. Намера је обухватнија: да се утврди постојање вишевековне посебне сликарске школе у Горњој Сванетији. С тим циљем написане су две уводне и две завршне главе у књизи. У *Приступу* се објашњава да је школа прошла кроз епоху образовања у X и на почетку XI века, а да је доживела свој процват између XI и XIII столећа. Тврди се да се програм током времена, истина, мењао, али не толико битно да би нарушио јединственост целине. У том програму, у почетку, у полукалоти апсиде, увек је био Христос између два арханђела, касније, без изузетка, Деисис. Број сцена из живота Христовог био је сведен, као што је то случај и с појединачним светитељима, али међу њима нису могли бити одсутни Георгије, Теодор, Варвара, Кирик, Јулита и арханђели, јер нису били само део најужег сванског светачког пантеона но су унесена и нека претхришћанска веровања. Писци тврде да је сванско сликарство емоционалније од осталога у Грузији, да је увек линеарно стилизовано, да му недостаје истанчаност у поступку, да су ликови мушких светитеља редовно источњачког типа, а да је цртеж, често, по тврдини врло сличан ономе са окова на иконама.

Приступу припада и кратак преглед историографије о сликарству у Горњој Сванетији, историографије која је стварана више од стотину година. Она је веома информативна, али није — а то је веома чест случај у савременој историји уметности — ни довољно проблемски постављена нити је критички претресена. Није, дакле, довољно у функцији саме књиге.

У првој глави књиге, која носи наслов *Образовање Сванске живописне школе и рани период његовог развитка (X—поч. XI в.)*, пажња писаца је усредсређена на десетак споменика на основу којих се може васпоставити слика о традицијама сванског живописа, из којег се, истина, једва могу сагледати контуре целина и појединости. Реч је или о веома оштећеним споменицима или, пак, о нешто касније пресликаним, тако да се испод млађег слоја једва може наслућивати првобитна целина. У запажању и реконструкцији тих најстаријих слојева веома значајну улогу имала је сликар-рестауратор Т. С. Шевјакова, која је над њима провела деценије. Објавила је читав низ забележака о томе у часопису *Сообщения АН Грузинской ССР,* али и у једној посебној књизи: *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии* (Тбилиси 1983). Ослањање на резултате Шевјакове укључено је у ову књигу. Међу најстаријима и најзначајнијима је доњи слој слика у цркви Св. Спаса у Несгуну и у Ламарији у Жибиани, остаци фасадног сликарства на цркви Св. Георгија у Накипарију, једва видљиви трагови у Ацу, Ипхију и Сјупи-Парију. Готово сви оправдавају поставку писаца о томе да је, век-два пре појаве сликара Теодора у Горњој Сванетији, већ била образована програмска целина црквеног живописа и да су сликари припадали локалним радионицама с посебним, невеликим врлинама.

Међутим, и међу тим раним споменицима има дела која показују да су се у Горњој Сванетији, по жељи ктитора развијенијег укуса, појављивали сликари који су стајали уз бок најбољима у свом времену. Писци су приметили да је то случај с уметником из цркве Св. Спаса у насеобини Чвабиани, где су класицизам и високи стилски захтеви надмашили све што је до тада у Сванетији урађено. Остало је незабележено да је, ваљда такође у XI веку, настало изванредно сликарство у приземљу двоспратне цркве Св. Спаса у засеоку Лагами поред градића Местије, где су у југозападном углу ванредно сачувани изузетни ликови св. Варваре (сл. 1), св. Пантелејмона, св. Артемија (сл. 2) и једног непознатог монаха — можда најлепше што је у Сванетији насликано [без посебног истицања вредности, само део репродукован код N. Thierry, *Notes d'un voyage archéologique en Haut-Svanétie (Géorgie),* Bedi Kartlisa, XXXVII, Paris 1979, fig. 26]. Предрагоцени су, такође, остаци Страшног суда и појединачних светитеља што се, као црвен, лаконичан и класицистички цртеж, појављују испод млађег живописа у јужном и западном обухватном ходнику у цркви Ламарија у Жибиани, на највишој културној тачки Горње Сванетије (сл. 3). Сликар овакако није уступао пред вредношћу уметника из Атени, ваљда отприлике из истог времена!

Очевидно је, дакле, да долазак тако угледног уметника какав је био царски сликар Теодор у сванску средину у деценијама око 1100, без обзира на мале мајсторе и локалну традицију, није био ни први ни усамљен. Међу сванским народом било је и оних што су имали однегован укус и оних што су имали средства да га оваплоте. Чињеница ипак остаје — а то је оно што су писци ове књиге желели да подвуку — велики сликари са стране прилагођавали су се већ установљеном начину украшавања цркава, а пре свега његовом провереном програму, заснованом на старим веровањима синкретизованим с хришћанским учењем.

После разматрања делатности сликара Теодора, долази трећа глава књиге с насловом *Утицај уметника Теодора на свански живопис*. Посебно поглавље посвећено је живопису у храму Св. Спаса у селу Цвирми, јер је тај живопис програмом, иконографијом и стилом толико везан пре свега за Накипари, а делимично и за Ипрари, да се сматра како је у питању дело најближег Теодоровог сарадника или ђака. Само нека одступања од строге логичности у размештају сцена, затим појава појачане асиметричности у распореду а декоративности на већим површинама, као и напуштање изразите монументалности, спречавају да се и тај живопис припише Теодору. Зато се мисли да је настао између осликавања цркве у Накипарију и цркве Св. Спаса у Мацхваришију из 40-тих година XII века. Текст о живопису у Цвирмију написала је Г. Алибегашвили, док су прве и последње главе књиге написала заједно сва три писца.

Из истих времена има још понека целина која следи дела сликара Теодора. Црквица Св. арханђела у засеоку Чобан селца Цвирми преузела је као образац живопис из Ипрарија, у избору сцена, иконографији, колориту.

Чак и поједине црквице с краја XII или из XIII века, чији су живописци по стилском опредељењу више били „народни уметници" — као у Мурқмеру или засеоку Хе — користиле су понеко сценско решење, тип светитеља или израз емоције на лицима са Теодорових слика. Тај уплив није мимоишао вредније професионалце, као што је био сликар у Адишију.

Један знаменит сликар из средине XII века — Михаило Маглакели — насељеник у Сванетији, знатније се одвојио од схватања сликара Теодора, на фрескама Св. Спаса у Мацхваришију. Он је напустио његову строгост распоређивања, умножио је теме, постао културно-историјски чувен по својим историјско-портретним делима (сјајна студија о томе изузетне Тине Вирсаладзе у једном ученом часопису који, на жалост, веома ретко излази, *Ars Georgica*, 4 (Тбилиси 1955). Ипак, и он је искористио величанствено решење из Накипарија за свој Деисис у полукалоти апсиде.

Ту негде се, с другом половином XII века, углавном прекида главни текст књиге о сликарској школи Сванетије. Само се узгред напомиње да је у доба Палеолога било продора византијског стила у чистијем облику у Сванетију, тако да су се, тада, изменила не само стилска схватања већ и све оно што је било повезано са домаћом традицијом. Ипак, ваља нагласити да XIV в. доноси у Сванетију славна дела са стране (да само, узгред, набројим: три иконе из Пхотрера које као да су рад уметника из Убисија, вене-

цијански крст с минијатурама под кристалом као оне из Венеције или из Св. Павла и Хиландара на Светој Гори, светогорска икона Спаса из Јенашија са златним оковом итд.). Треба очекивати да ће се и њима указати дужна пажња.

Још је веома тешко писати о фрескама из Сванетије, не само због тегоба око доступности предела. Тешкоће су, пре свега, у томе што тек сада бојажљиво почињу конзерваторски радови, тако да су фреске скоро потпуно црне од дима свећа, тамјана, кандила. Већ само распознавање тема и читање натписа представља подвиг. Зато се погрешке лако могу поткрасти и зато свака нова студија заслужује посебне похвале, поготову ако су тако потпуне и стручне као што је књига о сликарској школи у Горњој Сванетији. Посебно се те похвале односе на европске научнике, чији подвизи заслужују и веће поштовање, а ипак им се резултати мање користе. Без обзира на даљи ток размишљања о постојању посебне сликарске школе у Сванетији, књига три грузијске историчарке уметности оваква каква је може бити поуздана основа не само грузијским но и европским научницима окупљеним око истих или сродних питања.

Књигом о сликарској школи Сванетије заокружује се слика о богатству средњовековне уметничке баштине у Грузији. Пример је давно дао бард Георгије Чубинашвили који је екипно обрадио споменике Давид-Гареџијске пустиње (*Пещерные монастыри Давид-Гареджи, Очерк по истории искусства Грузии,* Тбилиси 1948) и градитељство у области Кахетије (*Архитектура Кахетии,* I—II, Тбилиси 1950. и 1959). Следио га је његов наследник В. Беридзе са споменицима у Самцхеу (*Архитектура Самцхе 13—14 веков,* Тбилиси 1955). Тек недавно је Беридзе окончао давно започет рад заслужног пионира и полихистора Е. Такајшвилија о градитељским делима у покрајинама Тао и Кларцети (Е. Такайшвили, *Археологическая експедиция, 1917-го года в южные провинции Грузии,* Тбилиси 1952), које су, после првог светског рата, ушле у састав Турске и које доживљавају неславну судбину непрестаног и постепеног рушења, иако су у питању дела светске вредности: *Архитектура Тао-Кларџети,* Тбилиси 1981. У послу проучавања тих споменика дају још значајне доприносе Францускиња N. Thierry и Енглез David Winfield. Ових година, после дугог рада, Лев Шервашидзе, наставник на Абхаском универзитету у Сухумију, завршио је књигу о сликарству, а узгред и о историји и архитектури споменика у Абхазији, једној од аутономних, али историјских покрајина Грузије: *Средневековая монументальная живопись в Абхазии,* Тбилиси 1980. Ту су још веома заслужни истраживачи и конзерватори грузијског градитељства Русудан Меписашвили и Вахтанг Цинцадзе, који су, међу многим студијама, заједно написали књигу која улази у овај својеврсни топографски свод споменика изграђених у средњовековној Грузији: *Архитектура нагорной части исторической провинции Грузии — Шида-Картли,* Тбилиси 1975. Тако је, уз монографије великих цркава из средишњих грузијских области, добијена доста јасна слика о њиховом распореду и вредности. А књига које се тичу грузијске уметности има још приличан број. Оне су, пре свега, посвећене монографској обради споменика или појединих уметничких родова. Различитог су обима и темељитости. Неке, истина, не више ни тако ретке, изишле су и на европским језицима. Институт за историју уметности Грузијске академије наука није, у свим тим пословима, имао мале заслуге.

Војислав Ј. Ђурић



Otto Demus

The Mosaics of San Marco in Venice

Texte, vol. I—II
Plates, vol. I—II
Chicago and London 1984

Дело је опремљено илустрацијама (око 850 фотографија у црно-белој и око 160 у колор-техници), напоменама, индексима, библиографијом и поглављима R. Kloosa о палеографским особинама натписа на мозаицима и K. Weitzmanna о циклусу Генезе у Котоновој Генези и на мозаицима у Св. Марку.

У издању америчког центра за византијске студије *Dumbarton Oaks* (Washington, D.C.) објављена је 1984. године обимна студија чије су четири књиге посвећене средњовековним мозаицима сачуваним у венецијанској цркви Св. Марка. Писац монографије је угледни бечки историчар уметности Ото Демус, аутор многих монографија, студија и чланака, добро познат свим љубитељима и истраживачима старе уметности, како у свету, тако и у нашој средини. Још 1927. године Ото Демус је посветио овим мозаицима своју докторску дисертацију, на основу које је потом настала књига објављена у Бадену под насловом: *Die Mosaiken von San Marco in Venedig, 1100—1300.* Занимање за чувену венецијанску цркву годинама је подстицало проф. Демуса на сложене истраживачке подухвате, па је многа запажања објавио у посебним чланцима и студијама. Део тог погледа на овај споменик посветио је питањима из историје, архитектуре и скулптуре у књизи *The Church of San Marco in Venice, History, Architecture, Sculpture* (with a contribution by F. Forlati), Dumbarton Oaks Studies, 6, Washington 1960. Сада се појавила и ова нова студија о мозаицима, нудећи сабрана искуства и знања проф. Демуса, свакако најбољег познаваоца европске уметности XI—XIII века и сложених појава византијско-романичких прожимања на тлу Венеције. Јер, сликарство средњег века у Венецији не може се разумети, како сматра аутор, ако се посматра само са гледишта византијске уметности, нити се може схватити ако се сагледа само из перспективе Запада.

И у овој монографији потврђена је чињеница да је црква Св. Марка настала из жеље да се грађевином, па и украсом опонаша чувени апостолион, црква Св. апостола у Цариграду. Тај подухват који је почео у IX столећу и трајао током средњег века, а настављао се у обновама за време ренесансе и касније, окупљао је многе врсне уметнике. Први сликари су били Грци, али се њихов рад може пратити тек на очуваним мозаицима у тзв. трећој цркви (она из IX, као и она из X века су уништене). Данашња испитивања сачуваних мозаика у Св. Марку чини још сложенијим чињеница што венецијанска уметност средњег века и спаја и раздваја Исток и Запад Европе, па у стилском погледу не нуди типичне облике. Сем тога, дуготрајно извођење овог скупоценог украса и учешће уметника и дружина са потпуно различитим схватањима стила и односа према старијим или савременим византијским узорима отежавају изучавање и датовање мозаика у Св. Марку. Низање мањих целина, додаваних деценијама по зидовима огромне цркве, наметнуло је данашњем истраживачу како програмске и иконографске тако и стилске проблеме, па је већ предложена класификација и редослед целина у књизи Ота Демуса својеврстан резултат његовог схватања хронологије настајања мозаика.

У свим стилским анализама аутор је савршено водио вишеструке нити размишљања, посматрајући венецијанске мозаике у односу према старијим или истовременим делима насталим у Цариграду, при том водећи рачуна о архаизмима, односно о дугој везаности уметника из месних, млетачких радионица за одређене, често и закасниле појаве и стилске изразе византијског порекла. Зато су и стилска и иконографска поређења с примерима из византијске престонице учињена само у мери коју је аутор проценио старајући се, како сам каже у предговору, да им не преувелича важност. У односу на романичке елементе присутна је иста уздржаност и опрезност.

Ово ново дело Ота Демуса пример је одличне синтезе разноврсних запажања сакупљених различитим методама истраживања. Предани рад над архивским документима, као и непосредна стилска и техничка посматрања сваког кубног сантиметра мозаика у дугим данима проведеним на скелама, и исто тако подробно претресање огромне литературе, равноправно су заступљени. Књига садржи веома пажљиве и зналачке описе мозаика, одличне црно-беле фотографије изгледа појединих делова унутрашњости цркве, као и црно-беле и фотографије у боји посебних сцена и фигура, али и старе цртеже мозаика сачуване у архивским збиркама. Ипак, у делу недостаје графички приказ распореда сачуваних мозаика на зидовима цркве; такви графички прикази би у знатној мери олакшали праћење ауторових закључака о сменама дружина које су од XI до краја XIII века изводиле мозаике. Јер не треба заборавити да садашњи тренутак нуди само трећину оригиналних мозаика, док су две трећине резултат преправки и потпуних обнова.

Прва књига монографије је посвећена сачуваним мозаицима који не потичу ни из прве (IX в.) ни из друге цркве (X в.), него су настали у време обнове током XI и XII века (21 поглавље). Укратко је изложена историја споменика (прва два поглавља) и хронолошким редом су размотрени поједини делови мозаичког украса обележени местом на којем се налазе (од трећег до седамнаестог поглавља).

Најстарији данас сачувани мозаици налазе се у нишама око главног улаза из атријума у цркву Св. Марка. Ото Демус сматра да су настали око 1070. године или у трећој четвртини XI века и да су их израдили Грци из Цариграда који су занат изучили пре средине века у свом завичају. Они су у лагуни најпре извели мозаике у главној апсиди цркве у Торчелу, око средине XI в., затим мозаике у јужној апсиди исте цркве, а после тога мозаике око главног улаза у цркви Св. Марка. Писац истиче да је базилика у Торчелу служила као катедрала, те је украшавање морало бити поверено опробаним уметницима, а сем тога, изградња Св. Марка завршена је 1063, па је украшавање могло започети тек после тог времена. Веома подробна стилска поређења фигура са улаза у цркву Св. Марка с онима из Торчела, Кијева и Св. Луке у Фокиди уверавају у тачност предложене хронологије (стр. 21—30).

Четири светитеља испод Христа (обновљеног у XVI в.) очувана су на мозаику у главној апсиди (Никола, Петар, Марко и Херматора). Њихов избор објаснио је аутор месним верским и политичким идејама. Закључак о важности месне идеологије, која се јасније разазнаје у програмским особеностима него у стилским особинама, општијег је значаја и представља, чини нам се, појаву која се може приметити у свим срединама где постоји државна организација и где државни интереси остављају траг на споменицима. Фигуре светитеља аутор датује нешто пре 1100. и објашњава као дело мозаичара Грка надахнутих идејама касне „македонске" епохе. Већ присутна извесна линеарна обрада лица и драперија указује да су мајстори познавали новине комнинског стила (стр. 31—39).

Сва сложеност препознавања старих делова мозаика одлично се увиђа на примеру анализе зидног украса у Зеновој капели. Од првобитног мозаика из јужног вестибила Демус је запазио само два анђела (прва половина XII в.) уграђена у апсиду надгробне капеле кардинала Батисте Зена (уређене у вестибилу 1503—1515). Декор ове капеле настајао је током четири различита раздобља (стр. 40—42. Слично се запажа и у тумачењу мозаика из источне куполе, у којој су приказани пророци. Археолошка, стилска, техничка и палеографска испитивања ових мозаика открила су аутору чињеницу да су само Јеремија, Данило, Авдија и Авакум на старијем слоју, из прве четвртине XII века, остали су млађи (стр. 43—53).

Веома су значајни резултати испитивања мозаика у источним капелама посвећеним св. Петру и св. Клименту. Током прве половине или чак прве четвртине XII века ту су израђене фигуре грчких и латинских светитеља и црквених отаца, циклуси о св. Петру, о св. Марку, о преносу његових моштију из Александрије у Венецију. Аутор је опширно протумачио сцену уздизања св. Марка на положај аквилејског епископа као илустрацију венецијанског порекла и одраз месних идеја и тежњи да се докаже апостолско порекло млетачке цркве (стр. 54—83).

У северној куполи илустровано је житије св. Јована Јеванђелиста, а у пандантифима су били приказани црквени оци. Занимљиво питање порекла обичаја да се око светитељеве фигуре слажу сцене из његовог живота подстакло је аутора да подсети на пример из капеле папе Јована VII, која је почетком VIII в. постојала у цркви Св. Петра у Риму (стр. 85). Овај програм северне куполе, која покрива капелу посвећену истом светитељу, сведочи такође о могућој зависности куполног украса од првобитне олтарске слике, сматра Демус. Стилска анализа му омогућује да препозна композиционе узоре за поједине сцене на темплону са житијем св. Јевстратија из касног XI или раног XII века из збирке у Св. Катарини на Синају. Ипак, пошто старији узори за кружно низање сцена по ободу куполе нису познати ни у византијској ни у западној уметности, Ото Демус оставља отворено питање порекла таквот компоновања циклуса, односно оригиналности венецијанског мајстора (стр. 84—93). Истим питањем бавио се још 1957. и А. Грабар изучавајући мозаике у цариградској Хори (JÖBG 6, 1957), а занимљиво је и за истраживаче српског сликарства раног XIV века јер је примењено у калоти над спољном припратом у Богородици Љевишкој у Призрену.

Христов живот је приказан у четири сцене смештене у јужном своду (стр. 94—108). Оне потичу из времена када је израђен и украс северне куполе, а то је прва половина или прва четвртина XII века.

Занимљиви закључци односе се и на појединачне фигуре светитеља, по стилу типичне за појаву провинцијског опонашања старијих византијских узора. У XII веку у Венецији су се сликари још угледали на чувене византијске узоре из XI века (стр. 109—114).

У једанаестој глави занимљиво је запажање о утицају византијских минијатура на венецијанске мозаике. Циклус Христових чуда, и поред многих рестаурација, пружа могућност да се сагледа оригинални програм у сводовима централног поткуполног простора. На основу пажљиве иконографске анализе аутор је закључио да су мозаичари добро знали неке византијске минијатуре XI века, а захваљујући стилским поређењима приметио је да су сви мозаици блиски онима из источних капела, па их датује у XII век (стр. 115—126).

Богородичино житије (јужни и северни трансепт) и Христово детињство (стр. 127—147) чине циклусе који аутора наводе да поново размотри одавно постављена питања о односу старих византијских модела и нових захтева Латина у Венецији. Најзанимљивије су ауторове опаске о одговарајућем циклусу који су мајстори могли да проуче посматрајући минијатуре као узоре. Мање је вероватно да су се као узором служили сликарским приручником. Демусове анализе потврдиле су запажања Ж. Лафонтен-Дозоњ и И. Хутер о постојању неког илустрованог текста Јаковљевог протојеванђеља цариградског порекла, старијег од млетачких мозаика и од минијатурних илустрација у рукописима Хомилија Јакова Кокиновафског сачуваних у Ватикану и у Паризу (Vatic. gr. 1162 и Paris. gr. 1208).

Демусова анализа једне од најзанимљивијих композиција у Св. Марку, Силаска св. Духа на апостоле, смештене у западној куполи, пример је зреле синте-

зе. И поред обнављања која су изменила скоро све фигуре у мањој или већој мери, изглед композиције и данас чува замисао ствараоца из прве половине XII века. Савршена и доследно изведена, симетрија је, по мишљењу Демуса, одраз западњачког схватања, али распоред фигура по ободу куполе је византијски и традиционалан. Подаци о постојању сличних решења у Св. Софији у Цариграду (по цртежима C. Loosa, из поч. XVII в., и по акварелу W. Salzenberga из средине XIX в.), као и у Св. апостолима у Цариграду (по описима Константина Родијског и Николе Месарита), указују још једном на цариградско порекло знања и образовања уметника који су радили у Св. Марку у XII веку, али њихова дела нису копије византијске уметности (стр. 148—159).

У источној куполи (Емануил, пророци, Богородица и симболи јеванђелиста у пандантифима) већина фигура је поновљена јер су оне првобитне уништене, изгледа, у неком земљотресу у XII веку. У том сликарству Демус је запазио нове стилске одлике. Емануилово попрсје одаје најјаче одступање од византијског стила и поред многих иконографских црта наслеђених из византијског језика. Као Логос који тек треба да буде оваплоћен (стихови Исаије VII, 14, и Матеј I, 23), лик Емануила установљен је коначно у XI веку, сматра аутор. Западњачки елементи, међутим, још јаче су се испољили у приказима симбола јеванђелиста (сличности с примерима из Равене, Рима, Напуља), па аутор расправља о сложености „угледања" венецијанских мајстора друге половине XII века, који су већ знали и захтеве тзв. „динамичног стила", типичног за византијско сликарство (стр. 160—170).

У централној куполи је сачувано Христово Вазнесење, а у њеном спољном прстену су персонификације врлина, док су у пандантифима персонификације рајских река. Такав спој византијске и западњачке иконографије и савршен ритам фигура на сферној површини подстакли су писца да проучи однос мајстора према старијој византијској традицији, али и према савременим стилским достигнућима и на Истоку и на Западу. Подсећајући на најстарије византијске слике Вазнесења насликане у куполама (у Св. апостолима у Цариграду, из IX или XII в., која се није сачувала, али се, на основу описа, верује да је постојала), од којих је сачувана она у Св. Софији у Солуну (886. год.), као и на друге, нешто касније, из Килицлар килисе у Кападокији, из цркве Богородице од извора у Цариграду (о којој сведоче писани извори), из балканских, кипарских, кападокијских и руских цркава, аутор разматра однос места слике у цркви и њеног склопа, па ће то поглавље занимати све истраживаче који се буду бавили сличним питањем проучавајући наше примере у Пећи (који је познат аутору) и друге, касније. Ово поглавље у књизи Ота Демуса је веома занимљиво и због подробне стилске анализе Вазнесења и закључка да је мајстор те слике изразио посебне особине касне византијске варијанте тзв. „динамичног стила" каснокомнинског живописа. Његово дело стоји, по оцени Демуса, између два екстремна стилска израза касног XII века, односно између тзв. „византијског рококоа" и византијског „Art nouveau". Служећи се терминологијом развоја касног европског сликарства, Ото Демус је изложио своје виђење развоја четири главна стилска тока XII века, указавши на последњи, тј. четврти стил као на враћање монументалној величини и једноставности када оживљава византијски класицизам. Тај последњи стил се развијао у византијској престоници крајем XII века све до његог пада под власт Латина 1204. Мозаичко Вазнесење из Св. Марка показује понеку особину сваког од три претходна стила, али нема ниједне црте четвртог стила. Веома је занимљиво објашњење настајања тих „стилова" током XII века. У том разматрању аутор је поменуо и фреске Нереза, Ђурђевих Ступова (које датује у 1168, ослањајући се на старију литературу), Курбинова, фреске светогорских, кипарских, патмоских, руских цркава, мозаике сицилијанских и јерусалимских споменика, стварајући широке прегледе појава у хоризонталним пресецима кроз тадашњи свет слика у којем је још владао византијски језик изражавања. Само у односу на византијско сликарство Вазнесење из Св. Марка би могло бити датовано у осамдесете године XII века; међутим, имајући у виду и западњачке одлике, посебно на фигурама врлина, или у снажном смањењу пластичности фигура и у „покретљивој линеарности" која се у романици испољила већ око средине XII века, датовање се може и померати. Уметник Вазнесења је добро познавао укус своје средине и дела северноиталијанских романичких сликара. По савршеном прожимању византијских и романичких особина у Вазнесењу препознаје се прави венецијански сликар друге половине XII века (стр. 171—195).

У западном своду су циклуси Христових страдања и васкрсења, где аутор анализира на веома занимљив начин тзв. „двоструку функцију фигуре", кад се сажимањем нарације једна фигура користи у две епизоде, што је типично за западно схватање слике; или се испитује и нагомилавање личности у сценама услед детальне разраде текстова, што потиче од старијих византијских узора. У свим анализама аутор запажа и уметника као појединца који симетричним или несиметричним решењем, или емоционалним набојем, одаје особине свог личног схватања, односно одражава тип венцијанског ствараоца који се разликује и од византијских и од романичких сликара. Демус настоји да посматрајући венецијанско сликарство објасни и свеобухватност европског уметничког развоја тог доба (стр. 196—218).

Житија апостола се налазе на бочним сводовима испод западне куполе и у иконографском смислу су наставак Духова, али у стилском погледу показују особине каснијег развоја, који је већ наговештен покушајима у циклусу Страдања. Првобитно су била приказана житија свих дванаест апостола, али се мало сцена очувало. Аутор закључује да су венецијански циклуси настали на основу узора преузетих из византијских менолога и синаксара, али није искључено да су на њихово уобличавање утицале и посебне књиге у којима су илустроване легенде о апостолима. Овај циклус је датован око 1200. године (стр. 219—230).

У последњем делу књиге, који представља глобално разматрање програма и декоративног система, у осамнаестом и у деветнаестом поглављу, а затим стилског развоја у двадесетом, нарочито су занимљиве опаске о различитим наменама грађевине које су утицале на програм његог украса. Јер аутор стално има на уму чињеницу да је црква Св. Марка украшена као дуждева „приватна капела", али и као храм где су се чували мошти св. Марка, покровитеља млетачке државе од IX века, односно и као црква у којој су обављани сви обреди крунисања и друге државне свечаности, па и као најпосећенија црква у лагуни.

У занимљивој расправи о односу програма изложеног у Св. Марку према некадашњем програму у цариградској цркви Св. апостола, аутор образлаже неоснованост коришћења минијатура са фронтисписа чувених рукописа Vatic. gr. 1162 и Paris. gr. 1208 да би се доказало постојање Вазнесења и Силаска св. Духа на апостоле у куполама некадашње цркве-апостолиона у византијској престоници. Критичко разматрање података које су оставили Константин Родијски и Никола Месарит биће од користи свим истраживачима византијске уметности, као и будућим истраживачима појма „утицаја", „узора" или „копије" у средњовековном сликарству. Закључак Ота Демуса о *својеобразном угледању* Млечана на цариградски апостолион уверљиво је образложен. Јасно је потврђен управо у анализи оних делова програма где су сцене највише везане за култ апостола у обема црквама, у Цариграду и у Венецији. Ипак, немогућност да се појава поштовања цариградског узора шире покаже (јер програм из Св. апостола у Синасосу, или Пећи, нпр., не зависи у већој мери од цариградског апостолиона), не противречи основним запажањима Ота Демуса.

У расправи о западним утицајима у програму аутор истиче појаву Христа на трону у апсиди, Јагње у своду над апсидом, персонификације врлина, рајских река, Цркве и Синагоге итд. Остаје, међутим, отворено питање да ли су поједине теме наметнуте

непосредно западним обичајима или су и неки веома стари хришћански узори били поштовани, као, на пример, код Грузина, и били занимљиви и венецијанским наручиоцима и сликарима. Аутор не помиње у том склопу идеја представе рајских река из поткуполног простора у цркви у Атени на фрескама из XI века, које би допринеле дубљем разумевању појаве. Западњачки елементи унети у програм Св. Марка крајем XII века подсећају Демуса на теорије монаха Јоакима из самостана у Флорису, о чијем присуству у Венецији и ауторству приликом састављања натписа сведоче писани извори. Али најубедљивији утицај западног схватања продире кроз појединачне фигуре светитеља, међу којима је мало византијских. Анализе литургијских обичаја или венецијанских светковина такође указују на одјеке у програму и у декоративном систему. Ипак, розете, траке, лозе с птицама и животињама углавном су наслеђене из старије и новије византијске уметности, док се западни мотиви јасније јављају тек око 1200, закључује аутор (стр. 231—277).

У општем закључку о развоју сликарства Ото Демус процењује да је у XI и у XII веку био јачи утицај Византије у сликарству Св. Марка. Било је то раздобље оживљавања ранохришћанских и рановизантијских схватања, након дуготрајног прекида насталог после VI века. Демус је предложио хронологију настајања мозаика у Св. Марку на основу поређења с појавама у цариградској и у романичкој уметности. Зато је ова Демусова студија развоја сликарства у области Медитерана, Балкана, северне Италије и Аустрије до Мале Азије и Русије у XI и XII веку широк преглед појава које се завршавају у Студеници, 1208—1209, када је стил обележен новим хуманизмом и класицизмом. Прве црте истог схватања Ото Демус је запазио у Св. Марку на главама Христа и Пилата у циклусу Страдања, али су оне ту још веома стидљиво уобличене. Иако су се у писаним изворима сачувала имена многих Грка уметника (Марко Грк, поменут 1153; Калојанис, 1143?; Теофан Цариграђанин, око 1200; Јован из Скадра, прва половина XIII в.; Аполонио, XIII в.), јасно је да венецијански наручиоци нису доводили читаве радионице мајстора да им изводе мозаике, како су чинили сицилијански краљеви Рожер II и Виљем II. Ипак, Венеција, Сицилија и Рим су три различита уметничка центра, закључује Демус, где се у XI и у XII веку стварају значајни мозаици без међусобних угледања. Венецијанска уметност се ширила у северним крајевима, у Италији, Истри, Аустрији, али и у Далмацији (као пример се наводи Доњи Хумац и Задар), нарочито око 1200. године. Својим општим погледом на уметничка збивања у Европи XII века Ото Демус је предложио сложену али убедљиву слику појава. Зато ће његова студија о том добу бити огроман допринос историјскоуметничкој науци.

У другом тому обимне монографије о мозаицима Ото Демус проучава дела настала током XIII века. Посебни одељци посвећени су мозаицима у унутрашњости наоса, мозаицима у атријуму, мозаицима који приказују циклус Генезе, мозаицима на сводовима у Зеновој капели, мозаицима на фасадама, а затим су општа питања развоја стила током XIII века расправљана у закључном делу (византијски и западни утицаји, венецијанска синтеза, уметници). Као последица целокупне активности венецијанских наручилаца и сликара излаже се и утицај Венеције на суседне области између 1200. и 1300. У таквој структури књиге јасно су истакнуте све важне појединости, али није занемарена ни општа слика крупних питања битних за разумевање европске уметности XIII века.

Основни проблем разматрања сваке појединачне целине очуваних мозаика и у овој књизи је установљење времена настанка појединих слика, одвајање оригиналних делова од рестаурисаних и процена односа византијских и западњачких особина у иконографском решењу и у стилској обради слике односно фигуре. Минуциозне анализе смењују се с општим погледима на појаве одређеног тренутка, па начин рада проф. Демуса обезбеђује поуздану и образложену историјскоуметничку синтезу.

У другом тому своје студије О. Демус испитује мозаике који су настали у XIII веку, објашњава њихову садржину и тананим стилским анализама и поређењима одређује им могуће време настанка. У већим композицијама препознаје руке неколицине мајстора и свакога од њих прати посебно, указујући на знања и узоре које је могао ценити. У таквом методолошком поступку који се одвија у више равни истовремено (Молитва у Гетсиманском врту, Прича о Сусани и старцима, Христ у Емаусу итд.) аутор успева да реконструише начин рада средњовековних мозаичара и да укаже на њихове корене у византијској уметности, као и удаљавање од славних узора. Посебно су занимљиве анализе циклуса Стварања света у западном крилу. Све сцене су сложене у три круга око средишњег поља куполе, тако да се систем компоновања у сферним површинама усавршава у Венецији, како сведочи пример Св. Марка. Иконографске и стилске анализе (стр. 76—100) обухватају више старозаветних циклуса. Однос мајстора насликане Генезе према веома старим узорима, какви су се могли наћи у књигама сличним Генези у Библији Котоновој, занимали су О. Демуса и К. Вајцмана, који је о овом питању додао у књизи и своје поглавље (стр. 105—142). Питање је занимало ауторе још од времена Ј. Ј. Тикканена, који је сматрао да је неки рукопис сличан Котоновом могао послужити уметницима из Св. Марка. Сахоко Цуџи је подробније студирала однос мозаика и минијатура на примеру циклуса из Старог завета и дошла до закључка да су два слична рукописа постојала, а један од њих је био онај о којем сведоче остаци Котонове Генезе. Професор К. Вајцман не прихвата помисао да би се у Венецији у XIII веку могла наћи под руком уметника оба скупоцена рукописа ранохришћанског доба, па помишља да је једино Котонова Генеза била позната творцима мозаика у Св. Марку. Све измене, сажимања или разлике између Котонове Генезе и мозаика у Св. Марку К. Вајцман је склон да објасни прилагођавањем сликара XIII века датој површини у црквеном програму и креативношћу уметника који је познавао стари узор, али је остваривао и нешто другачија решења. Постоји још и нерешено питање: да ли је могућно утврдити у ком тренутку се Котонова Генеза заиста налазила у Венецији и да ли се та чувена књига уопште задржала неко време у граду на лагуни? Без обзира на све тешкоће које искрсавају када истраживачи покушавају да одговоре на сва питања за која споменици не дају податке, остаје чињеница да су мозаици Св. Марка који представљају циклусе из Старог завета веома блиски Котоновој Генези. К. Вајцман сматра да је заиста Котонова Генеза послужила као непосредан извор надахнућа венецијанском мозаичару XIII века.

О мозаицима из атријума (стр. 143—184) О. Демус нуди изванредну студију која ће занимати и оне стручњаке који познају циборијум из Пореча, украшен мозаицима 1277, по наруџбини епископа Отона, доброг познаваоца венецијанске уметности. Поречки мозаик је, по мишљењу О. Демуса, успутно дело радионице из Св. Марка, па на основу стилских сличности мозаика циборијума и Мојсијеве куполе закључује да је куполни украс настао око 1275—1285.

Веома су занимљива запажања О. Демуса о циклусу св. Марка у Зеновој капели (стр. 185—191), о мозаицима на фасади (стр. 192—206), где се наставља циклус и где је приказан и Пренос моштију св. Марка. Међутим, свакако најзначајније поглавље у књизи је посвећено синтези о развоју сликарства у Венецији, од 1200. до 1300. (стр. 207—222), где се расправља и о мајсторима, знаним по имену и анонимним. Најважнију особину венецијанског сликарства XII и XIII века О. Демус види у множини стилова који су настајали и развијали се, као и у слободи уметника који су упоредо стварали радећи раме уз раме. Ретко се где у средњем веку таква појава може назрети. У Венецији богатство облика плени и подстиче на размишљање.

Венецијанско сликарство је утицало и на суседне области, па је и том проблему посвећено поглавље (стр. 223—228).

Свестрано сагледано сликарство средњег века у Св. Марку оцењено је оком префињеног и искусног истраживача. Вредности и мане сликара, жеље на-

ручилаца, укус епохе, напредна градска средина и полет стваралаца дали су печат мозаицима у Св. Марку и подстакли професора Ота Демуса на огроман рад и изванредно значајан допринос развоју историје уметности као науке која може и мора прихватати веома различите методе истраживања. Монографија о мозаицима Св. Марка представља огромно обогаћење у области чињеница, у дубини сагледавања времена и дела, али остаје и пример сложених методских поступака које је остварио Ото Демус.

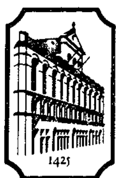
Гордана Бабић

ANASTASII SINAITAE

VIAE DVX

CVIVS EDITIONEM CVRAVIT

KARL-HEINZ UTHEMANN



TURNHOUT BREPOLS

LEUVEN UNIVERSITY PRESS

1981

Anastasii Sinaitae

VIAE DUX

Corpus Christianorum, Series Graeca 8
Turnhout, Leuven 1981

Страна CCXLVII + III, 455
Прилози I—III

У колекцији Corpus Christianorum — Series Graeca 8, изашао је 1981. Anastasii Sinaitae Viae Dux, у редакцији Heinza Uthemanna. Издавачи су University Press из Leuvena и Brepols из Turnhouta (Белгија). Ово изванредно критичко издање плод је упоредних студија током више деценија, језичких, теолошких и историјских, које се односе на време постхалкедонског концила. Дело је дисертација брањена на Универзитету Ludwig Maximianus у Минхену 1977. године.

Структура књиге је следећа: Увод (VII—IX), Литература (XI—XXIX). Потом следи уводни текст описа и прегледа кодекса који су садржани и у издању Ходегоса (LXIV). На то се надовезују реконструкција и питање варијаната (од LXV до CLXXVIII). Реч је о Cod. Oxoniensis Thomas Roe 22, рукопису из 1286. године у коме се налази текст Ходегоса (489—549 ff.), и где је и недовршено дело *Questiones ad Iacobitum,* које је раније приписивано Пробусу. Хипеpархетип се дискутује од CLXXXVI до CXCV стране и одмах затим архетип рукописа (CXCV—CCVI). Простор на страни CCXVIII аутор издања је посветио разматрању литерарних особености књиге која носи наслов Viae Dux. Затим се осврће (CCXIX—CCXX) на издање Gretzera, дајући потом примедбе о посебном издању збирки дефиниција (CCXXI—CCCXXVII) и дискусију о преради дефиниција према традицији (CCXXXIV—CCXXXVIII). На крају доноси критички апарат с примедбама (CCXLIV—CCXLVI). У продужетку се наставља оригинални текст Ходегоса (1—320 стр.) са тестимонијама (321—323), индексом грчких имена и речи (327—380), индексом библијских термина (381—387), индексом извора (388—447) и индексом тестимонија (449—451).

Одавно је постављена теза да књига која се зове Viae Dux (Ὁδηγός) чини компилацију не само дела калуђера синајскога Анастасија, који је умро убрзо после 700. године, већ и других аутора.

Насупрот мишљењу Сакоса,[1] који је докторирао такође на тему Анастасија Синаите, аутор верује да је у питању компилација више аутора на основу Paris. gr. 1115, а нарочито због етимолошких разлога који говоре у прилог датацији тек у IX век. Етимолошки проблем издавач Ходегоса сматра каснијом интерполацијом у рукопис VII века.

Велики аргумент, међутим, на коме инсистирају халкедонци и монофизити је аргумент ауторитета преко традиције. Стога се праве дуги флорилегији где се компилирају разнолики текстови преплићући аутентично и апокрифно. Изразит пример такве збирке представља апологетско дело Анастасија Синаите, које је касније названо Ходегос. У њему размишљања о повезаности дефиниција и етимологије (*Viae Dux* II, 1, 4, 8 и P.G. 52) добијају једно контроверзно теолошко значење управљано против моноенергизма. У овој збирци, као код Максима Исповедника, инсистира се на разлици између Бића Природе и Хипостазе. Дефиниције се крећу у смислу објашњења теорије сазнања (Ὅροι), појмовних разлика ступњева Бића, људске и божанске егзистенције, дефиниције патње, делотворности душевних енергија и питања људске слободе. Дефиниције од 91 до 102 су херменеутске у границама праве вере. Међутим, оне изреке које имају практично гностички призвук свакако припадају компилатору.

Ове збирке теолошких трактата против монофизита део су једне старије традиције зборника какви су Ὅροι παχυμερεῖς Григорија Низијанца (P.G. 37, col. 943—964), *Практични трактат или Монах* у списима Евагрија Понтијског. Те збирке чине карику у ланцу која повезује античку мисао са средњовековном византијском филозофијом. Оксфордски компендијум рукописа Анастасија Синаите (Cod. Bodleian. T. I, 6 Misc. 18, fol. 1—32) по мишљењу Richtera је извор дијалектичке Мисли Πηγὴ γνώσεως код Јована Дамаскина.[2] И доиста, буквални цитати из филозофског поглавља Синаите срећу се код Дамаскина у *De Fide Orthodoxa.*

Аутор издања Ходегоса полемише са Сакосом, који сматра да писац кефалија није антиохијски Патријарх већ пресбитер Анастасијус, алегоричар који је живео средином IX века, и да је сем збирке дефиниција он написао и онај највећи део списа који се приписују Анастасију Синаити (пет хомилија Анастасија Антиохијског, P.G. 89, col. 1361—1389, као и два нештампана говора на Сретење и Пасху, *Studia Anastasiana* I, 91—97, дело *Ad Iudeos,* P.G. 89, col. 1203—1272; 12 књига Хексамерона, P.G. 89, col. 851—1052—1077, итд.). Аргументи се тичу појма „Теилусие" са снажним акцентима на енергији и вољи (деф. 64—72), а то је текст који одаје личност патријарха Анастасија,[3] који је радикално одбијао појам ТЕИЛУСИЕ (деф. 68, 70, 71) сачуван у грчком кодексу у Ескоријалу (fol. 114—118).

Најстарије сликано распеће са мртвим Христом је оно које је насликао Анастасије Синаита у своме Ходегосу аргументишући против монофизита. Оно се помиње и на 4. седници Седмог васељенског сабора.[4] Млађе је распеће из 586. године у рукописном јеван-

---

[1] S. N. Sakkos, Περὶ Ἀναστασίων Σιναϊτῶν, Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς Θεολογικῆς Σχολῆς. Παράρτημα τοῦ η' τόμου, Θεσσαλονίκη 1964, 174.

[2] G. Richter, *Die Dialektik des Johannes von Damaskos, Eine Untersuchung des Textes nach seinen Quellen und seiner Bedeutung,* Studia Patristica et Byzantina, 10 Heft (1964), 23 ff.

[3] Byzantion 60 (1967), 346.

[4] Л. Мирковић, *Православна литургика или наука о богослужењу православне источне цркве,* Сремски Карловци 1918, 174, и Ј. Вучковић, *Главни моменти из историје хришћанске ставрографије,* Задар 1889, 31.

ђељу из Месопотамије, у манастиру Зегбе, које је писао монах Рабула.

Параграф 73 Пето-шестог (Quinisextum) концила одржаног у палати Trullo у Цариграду доноси текст о крсту: „Пошто нам је живи крст донео спас, треба му на сваки начин одати част...“, затим правило 82: „Уместо некадашњег јагњета, на иконама треба приказивати људску представу Христа. Под тим подразумевамо уздизање понижавања Бога Слова..., његовог битисања у телу, његова страдања ... спасоносну смрт“.[5]

Језгро књиге Ходегоса (Liber qui dicitur Viae Dux) од III до XV главе је дело синајског монаха и каснијег патријарха Анастасија II Антиохијског (599—609), док су почетак и крај дело више аутора.

За историчаре уметности илустрација Распећа у Ходегосу првобитне редакције Анастасија Синаите помера настанак слике за око два века (ако се узме, на пример, рукопис Pantocrator 61 који је из IX века). Ту, као и у Хлудовском псалтиру, појављује се Христос обучен у колобион, са отвореним очима и жив (као Цар Славе). Опис Константина Родијског једног распећа у цркви Апостола цариградских за владе Василија I Македонца (867—888), показује нов лик умрлог Христа с људским особинама, као што то пратимо у синајском иконопису још с краја иконоклазма.

У бечком Th. gr. 40, fol. 176 (који се сматра репликом XIII века према Краусу, док га истраживач распећа Stockhauer ставља у VII век као и Ходегос) свакако имамо приказ какво је могло бити Распеће Анастасија Синаите. Распеће се налазило у Ходегосу као илустрација XII главе, где Анастасије приказује своје полемике које је у својству ортодоксног монаха у халкедонској мисији водио са александријским монофизитима.[6] У средишту пажње највише је била двојна природа Христова страдања на крсту, божанског Логоса који је патио као истински човек, и умро на крсту. Доказе је поткрепљивао цитатима из традиционалних текстова светих отаца. „Кад противници те и друге цитате против нас излажу, борећи се против доказа Христових мука, ми иступамо да бисмо њихово лукавство и скривени отров у њиховим душама сузбили, јасно им показујући не само речима већ и писаним текстом, па и помоћу једног практичног примера и истинском очигледном сликом, као што сам већ поменуо; ја представљам на једној дасци свети крст с пратећим натписом и питамо вас упирући прст у натпис који гласи: Бог, Логос, умна душа и тело“ (P.G. 89, col. 197 B 9, C 10), а затим у схолији (ibid., C 11—14): „Ми заклињемо преписивача ове књиге да код Сина Божијег понови крст у истом облику. И док вам ту фигуру представљамо, питамо вас (Ходегос, cap. XII): ‚Где Христа на крсту сина живога Бога, потпуно и непосредно једног. То значи божански Логос и у њему хипостатично сједињена душа и тело. Који је од та три саставна дела умро; лежао у гробу без живота и покрета. Припази добро. Нећу ти рећи који је од та три саставна дела у Христу Распет, који је умро и лежао три дана у гробу.‘ На то питање посрамљени јеретик ће одговорити: ‚Тело Христово је умрло‘.“

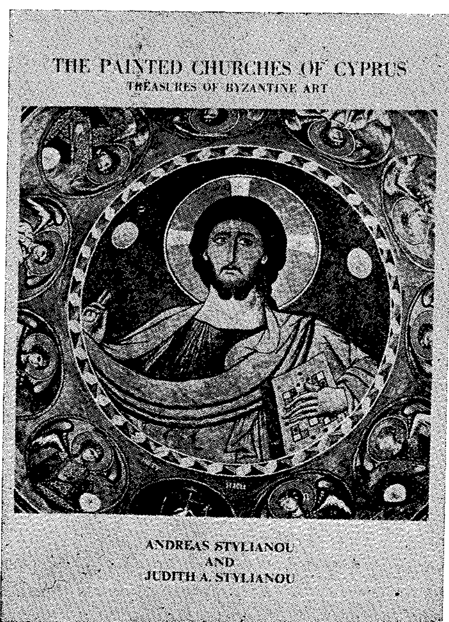
Распеће као тропаион Христове двоструке природе било је симбол против теопасхиста који су веровали да је тело умрло, док божанска природа Христова није учествовала у патњама и смрти. На почетку XIII главе Синаита полемише с другим јеретицима-монофизитима који говоре лажи о људском у Христу (Ibid., col. 201 C 14, col. 204 A) употребљавајући исти дијаграм да докаже да тело није бесмртно. То чини помоћу слике Распећа са напаћеним мртвим Христом где су крв и вода знак истинске смрти као и Христове затворене очи, знак да је умрли Бог био и потпуни човек (Ibid., col. 241 C 5—9).

Када се окренемо развојном току Распећа на Западу и Истоку, видимо сталну потребу за усклађењем та два елемента. Западњаци представљају распетога Христа са отвореним очима али са сигнатуром Исус Назарећанин; Византинци, међутим, сликају Распетога са затвореним очима, према рецепту Анастасија Синаите, а да би поменули и другу природу, ону божанску, стављају натпис: Βασιλεὺς τῆς Δόξης.

Мирјана Татић-Ђурић

[5] G. A. Rhalles, M. Potles, Σύνταγμα τῶν Θείων καὶ Ἱερῶν Κανόνων τῶν τε Ἁγίων καὶ πανευφήμων Ἀποστόλων καὶ Ἱερῶν οἰκουμενικῶν καὶ τοπικῶν Συνόδων καὶ κατὰ μέρος Ἁγίων, Πατέρων, τ. II, 1852, 492.

[6] P. G. 89, col. 35—310; M. Richard, *Anastasius Sinaita Hodegos und Monotelismus*, Révue des études byzantines XVI (1958), 159—169; H. Belting u. Ch. Belting-Ihm, *Das Kreuzbild im »Hodigos« des Anastasios Sinaites, Ein Beitrag zur Frage der ältesten Darstellungen des toten Crucifixus*, Tortulae — Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten, Römische Quartalschrift, 30 Supplementheft (1969), 23 ff.; K. H. Uthemann, *Antimonophysitische Aporien des Anastasios Sinaites*, Byz. Zeitschrift 74 (1981), 11—26.



Andreas Stylianou and Judith A. Stylianou

The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art

London 1985
Идавач A. G. LEVENTIS FOUNDATION, London
Штампа ASPIOTI ELKA GRAPHIC ARTS S.A. Athens
449 страна текста
276 црно-белих фотографија
25 фотографија у боји
1 мапа
општи индекс

Књига дугогодишњих истраживача средњовековне уметности Кипра, енглеско-кипарског брачног пара Стилиану представља знатно проширено издање њихове истоимене књиге објављене пре двадесет година — *The Painted Churches of Cyprus*, Stourbridge 1964. Нова публикација садржи скоро три пута већи број описа споменика са очуваним зидним сликарством на Кипру, као и далеко обимнији илустративни материјал. Замисао у целини и схема излагања у новој књизи остале су исте, а текст о раније већ представљеним споменицима овде је допуњен или, на појединим местима, и измењен.

Уводни део књиге (стр. 15—42) доноси сажето приказану историју Кипра и хронолошки преглед уметности ове земље, посматране у оквирима византијске уметности. Више него у претходном издању књиге, аутори се у овом делу подробније задржавају на подним мозаицима из Пафоса (II—V век), такође и на радовима у металу, посебно онима који су пронађени у Ламбуси (украсни и обредни предмети од сребра из VII века). Грађа о споменицима монументалног сликарства разврстана је у два основна поглавља — „цркве са мозаицима“; у питању су три храма са апсидалним мозаицима из VI века (стр. 43—

52), и „цркве са живописом", што је и главни део књиге (стр. 53—499); ту је приказано и прокоментарисано фреско-сликарство у 59 храмова из периода од IX до средине XVIII века. Књига се односи на целокупну територију Кипра, тако да су укључени и споменици са северног дела острва, који се од 1974. године налази под турском окупацијом. Аутори наглашавају да је текст о црквама тог дела острва рађен према белешкама узетим пре 1974. и не дају никаква обавештења о садашњем стању тих споменика.

Више него научна публикација у ужем смислу, књига је својеврстан приручник који садржи подробна обавештења о кипарским црквама у којима има зидног сликарства. Писана је без научног апарата, с библиографијом донетом на крају књиге, а редослед излагања одговара географским целинама и правцима саобраћајница. Тексту о појединим споменику претходи детаљно упутство о томе где се споменик налази и како до њега стићи; сам текст доноси целокупан распоред очуване фреско-декорације у једној цркви (понекад и схематски приказан), а у већини случајева и детаљан опис свих фресака појединачно. Књига је писана живим језиком, увек спремним на духовите упадице. Богато је илустрована црно-белим, не нарочито успелим репродукцијама, као и мањим бројем фотографија у боји, које су задовољавајућег квалитета.

Поред подробног описа, књига заинтересованијем и упућенијем читаоцу пружа и велики број општијих података о зидном сликарству на Кипру. Крећући се од споменика до споменика, њени писци — у науци одавно присутни низом чланака, као и других књига — осврћу се на, у основи, све проблеме које обухваћени споменици садрже — проблеме атрибуција и датовања, као и стилских и иконографских аналогија. Тиме њихов текст у целини добија на значају и поред тога што подаци и споменици нису систематизовани, јер књига није ни конципована у виду правог прегледа.

С посебним афинитетом, иконографске необичности на кипарским фрескама по правилу су уочаване и истицане — на Успењу Богородице у Лагудери (1192) апостол Петар уместо кадионице у руци држи неку врсту скиптра (170, сл. 92), у испосници Св. Неофита код Пафоса (слој из 1196) св. Стефан Нови је насликан са иконом на којој се уместо представе Христа налази Богородица са малим Христом (368, сл. 218), у Богородичиној цркви у Мутули (1280) св. Ђорђе има епитет „Кападокијски" (стр. 328) управо као код нас у Леснову итд. Исто тако, овде се редовно указује на западњачке упадице на кипарским фрескама, које су нарочито честе у изведби архитектонских форми и простора у позадини сцена или је, пак, у питању неки лик који византијска иконографија иначе не приказује (као што је св. Августин, стр. 236), односно то чини на другачији начин (мислимо, на пример, на фреску св. Христофора из XV века у манастиру Св. Јована Лампадистиса на којој је овај светитељ представљен како, с малим Христом на рамену, прелази реку, стр. 311). Аутори, на погодном месту, радо умећу причу која је везана за локалног светитеља, неку историјску личност или догађај и тако употпуњују основни текст о споменику. Описујући фреску св. Лазара у Лагудери (1192), они подсећају на традицију по којој је Лазар, након што је „устао из мртвих", дошао на Кипар и у Китијуму (сада: Ларнака) постао први епископ овога града. Ту је гроб овог светитеља откривен 890. године, када су његове мошти пренете у Цариград и, одатле, у Марсеј (стр. 171, 174). У опису живописа цркве Св. Крста Агиасмати код села Платанистасе (1494), застају код фреске апостола Варнаве, оснивача Кипарске цркве (чија се најстарија очувана фреска на Кипру налази у Лагудери); захваљујући проналаску моштију овог светитеља крајем V века, код града Саламине (касније: Констанције), Кипарска архиепископија је задржала своју аутокефалност, установљену још на Сабору у Ефесу 431. године (стр. 213). Уз излагање о процесу настајања чувеног живописа у цркви Богородице Аракиотисе код села Лагудере (подигнутој нешто пре 1191, када је започело њено живописање, које је окончано у децембру 1192) није изостављен приказ бурних и занимљивих историјских прилика тог периода. Управо тих година Кипар је прешао, најпре, у руке енглеског краља Ричарда Лављег Срца, затим, једног реда латинских темплара и, потом, Лузињанаца (стр. 178—179). Није, држимо, било незанимљиво поменути и то да је познати кипарски испосник Неофит (који је у другој половини XII века основао и данас још активан манастир у близини Пафоса, а у чијој испосници постоје изванредне фреске из 1183. и по С. Мангоу после 1197, где су и његова два портрета) у једном свом спису оставио извештај о паду Кипра под власт Ричарда Лављег Срца у коме се окомљује, с подједнаком жестином, и на дотадашњег владара острва, цара-узурпатора Исака Комнина (стр. 353).

Треба скренути пажњу на то да се у новом издању књиге неки споменици публикују први пут. Посебно су занимљиви они који су доста раног датума. У куполи над олтаром петокуполне цркве Св. Параскеве у Јероскипосу откривен је, пре десетак година, велики сликани крст окружен двоструком бордуром са геометријским преплетима у којима аутори препознају, поред осталог, и исламске мотиве. Претпостављено је да ова фреска представља иконокластичку декорацију насталу до 843. године (стр. 384—385). Недавно су, такође, откривене две монашке фигуре у молитвеном ставу које су насликане на соклу у апсиди цркве Св. Хераклидијуса у манастиру Св. Јована Лампадистиса. Мисли се да фреска потиче из XII века (295, сл. 176). Поменимо још и фрагментарно очуване фреске раног XII века у цркви Св. Јоакима и Ане у селу Кањана, међу којима је и композиција Четрдесеторице севастијских мученика (107—109, сл. 50), изузетно занимљиве фреске из периода од XI до XIII века у цркви Св. Антонија (Великог) у селу Келија у близини Ларнаке, са Жртвовањем Исака у доњој зони западног зида, с почетка XI века, и Распећем, можда још из X века, на коме апостол Јован држи јеванђеље у руци (433—437, сл. 259—260), као и оне у тамбуру куполе (пророци) и у апсиди (Причешће апостола и Поклоњење жртви) из цркве Арханђела Михаила у Като Лефкари, које су датоване у крај XII века (447—450, сл. 264—267).

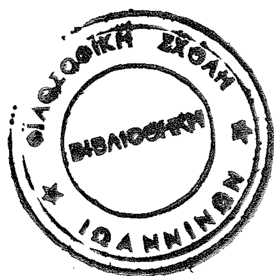
Ваља свакако указати и на измене у датовању неких споменика у односу на претходно издање књиге. Остаци фресака у капели Св. Спаса код манастира Св. Јована Хризостома у селу Куцовендис (у северном делу Кипра), за које се раније сматрало да су савремени Нерезима — са којима имају много сличности — сада су датовани у почетак XII века, на основу блискости са фрескама у Асину (1105—1106) и у другим кипарским црквама тог периода (463—467, сл. 277—279). За живопис цркве Св. Крста у селу Пелендри, раније раздвајан на период друге половине XIV века (олтар и купола) и друге половине XV века (централни део храма), сада се верује да у целини припада трећој четвртини XIV века (223—231, сл. 128а—132). Истовремено, живопис ове цркве повезан је са оним у наосу цркве Богородице Форбиотисе Асину код села Никитари (раније датован у другу половину XV века) и држи се да је дело истог сликара (126—134, сл. 63—68). Са датовањем и поистовећењем Пелендре са једним делом живописа у Асину ми се не бисмо у потпуности сложили. Не изгледа вероватно изједначавати сликарство олтара и централног дела цркве у Пелендри, будући да се međусобно доста разликују. Фреске олтара и куполе у овој цркви, чији настанак вероватно треба везати за средину или другу половину XIV века, у целости следе класицистички стил палеологовског сликарства, јер ту фигуре имају тешке, богато набране драперије, правилне, иако скраћене, пропорције и, надасве, пластично обрађен инкарнат, док сликарство у средишњем простору овог храма делује грубље, по квалитету у целини лошије и у боји живље. Отуд мислимо да је само фреске у централном делу Пелендре могућно поистоветити са фрескама из наоса Богородице Асину, са којима имају велике подударности, а да обе ове целине (поткуполни простор Пелендре и наос Богородице Асину) ипак треба сврстати у дела друге половине XV века. О томе сведочи њихова сличност са другим фрескама те епохе на Кипру (уп. сл. 131—132 и 146). Још за један споменик у новој књизи промењено је датовање. Реч је о цркви Св. Спаса у селу Палеохорију чији је живопис раније стављан у средину XV а сада у

другу деценију XVI века. Аналогије са поуздано датованим црквама из овог периода су уверљиве и ново датовање изгледа сасвим оправдано.

Наша основна замерка овој књизи, која је замишљена с намером да представи живопис цркава на Кипру те, дакле, да створи и општију слику о монументалном сликарству у овој земљи, јесте занемаривање присуства источњачког стилског утицаја на једном броју кипарских споменика. Оно што аутори називају, негде, „конзервативним византинизмом" (стр. 37), другде „строгошћу израза" или „недостатком индивидуализирања" (стр. 296) — говорећи о фрескама Богородичине цркве у Мутули (1280) и цркве Св. Хераклидијуса у манастиру Св. Јована Лампадистиса (слој из XIII века) — у ствари је знатно стилизован, у форми сведен и у боји често необичан источњачки стилски утицај. Сасвим ретко, примећено је да типологија неких фигура ипак одаје „јак оријентални укус" (на пример, у поменутој цркви Св. Хераклидијуса). Тим пре је, међутим, то требало рећи за ликове из цркве Св. Николе „под кровом" (најстарији слој и, поготово, слој с почетка XII века, сл. 22, 23). За њих је, додуше, речено да их карактерише стереотипност израза и укоченост става, али и да тај стил потиче из Цариграда, што ничим није образложено (стр. 59), а чини нам се да се не може ни образложити. Уосталом, постоје радови у којима је већ уочена и истражена блискост фресака у Асину, Трикому и Николи „под кровом" (слој из XII в.) са једном групом икона и минијатура са Синаја. К. Вајцман, вишегодишњи истраживач Синаја и суседних области, повезује Сирију, Кипар и Палестину XII века у једну стилску целину (K. W. Weitzmann, *Studies in the Arts at Sinai,* Princeton, New Jersey 1982, 245—261). Издвојена је, такође, и група рукописа чије је порекло везано за Левант, посебно за Кипар и Палестину (A. Weyl Carr, *A Group of Provincial Manuscripts from the Twelfth Century,* DOP 36, 1982, 45—54). О везама византијске уметности на Кипру у XII и XIII веку са уметношћу земаља Блиског истока — напоредо, и о одликама које су чисто византијске или, касније, и западњачке — говори се у једном другом, такође свеобухв нијем раду о средњовековној уметности Кипра, к је написао А. Папагеоргију (A. Papageorghiou, *Mast pieces of the Byzantine Art of Cyprus,* Nicosia 1965, 5. 22, 26, 27). Најзад, као што је и у иконописн сликарству Кипра одавно запажена засебна стилс струја названа „источњачком" (D. T. Rice, *Icons Cyprus,* London 1937, 51—52), нема разлога њу не пр познати и у монументалном сликарству овог остр на споменицима у којима је дошла до изражаја. основи, то је и нетачно. Премда провинцијска, о схематизовано-декоративна источњачка црта у сре њовековном сликарству Кипра — које, гледано у п лини, свакако јесте превасходно византијско, а д брим делом и латинизирано — само још више допр носи богатству и занимљивости уметности ове земл

На крају поменимо, јер то у књизи није учињен да се број храмова са очуваним зидним сликарство на Кипру не исцрпљује овом књигом. Тај број ј наиме, нешто већи. Укажимо само на Богородичин цркву код села Кофину у близини Лимасола са ост цима три слоја фресака, од којих најстарији припа крају XII века и има најраније очуване предста св. Маманта и св. Недеље на Кипру, док други сло с краја XIV или почетка XV века, садржи миниј турни циклус Арханђела, затим, на цркву Св. Андр ника код места Полиса са тек откривеним фрескам вероватно из XV или XVI века, врло занимљиви остварењима византијско-западњачког стилског спо ја, или на цркву Св. Кузмана и Дајмана код села Па леохорија на Тродосу са живописом из друге или тре ће деценије XVI века, где је и једна необична пред става Чуда у Хони. У сваком случају, ова књиг исцрпно приказује највећи број кипарских спомени ка зидног сликарства, при чему је један број споме ника, како смо истакли, ту публикован први пут. З науку би то били и њени највреднији доприноси

Смиљка Габели



Zographe

Revue d'art médiévale
No 16, 1985

Éditeur

Institut d'histoire de l'art
Faculté de Philosophie
Beograd, Čika Ljubina 18—20

Sommaire

Articles

Livres



Ова свеска штампана је средствима
Републичке заједнице науке СР Србије

Превод на француски: *Мара Кордић*
Лектор: *Александра Богдановић-Адамовић*
Опрема: *Драгомир Тодоровић, Јанко Магловски*
Технички уредник: *Јанко Магловски*
Коректор: *Мирјана Радовановић*
Штампа: ГРО „Култура“,
ООУР „Радиша Тимотић“,
Београд, Обилићев венац 5

YU ISSN 0350-1361
UDK: 7 (091)